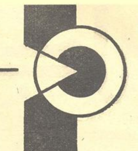
من إحدى الزوايا



يحيى حقي

هذا الشهر

بين المشاعر التى كانت تملأ قلبى وأنا أكتب مقدمة عدد يوليو من هذه المجلة فى الأعوام السابقة والمشاعر التى تملؤه وأنا أكتبها هذا العام فرق بليغ ، حتى لكأننى انسان غير الذى كنت ـ شأنى فى ذلك شأن آبناء بلدى ، فرقما بين الاستغراق فى الأحلام واليقظة المؤلمة لأنها من فعل صدمة عنيفة ـ تمثلت مراحل ثورة ٢٣ يوليو خطى متتابعة على الطريق المؤدى الى اقامة دولة حديثة منيعة تساير الزمن وركب الحضارة ، وربما ظن بالنقلة أنها مفاجئة ثم سرعان ما يتبين انسجامها مع منطق ثورى بناء يزداد مع كل توفيق وضوحا وتقنينا وقدرة على الحركة والنمو ، لا تغتاله ولا تبطله ، تحديات رغم جبروتها انهزمت أمام جهد بطولى ترسمه باعجاب أقوام أخرى فى آفاق بعيدة • فخيل الينا من هذا التتابع المنطقى المتخطى للعقبات ان الطريق وعر وان كان شاقا ، فاستنمنا ، واغضينا عن الأخطاء وجوانب النقض وربما انقلبت الثقة بالنفس الى غرور واستهانة بضراوة المخطط المرسوم منذ الحرب العالمية الأولى للأمة العربية وعلى رأسها مصر ـ قلبها ـ بأن تبقى من الأتباع ، متخلفة ، ممزقة ، منهوبة ، وكأننا ، نسينا أن اجتمع علينا خصمان من أعتى الخصوم : الصهيونية العالمية والاستعمار، وان بدل قناعا بقناع ـ الى جانب ما تبقى فى النفوس ، بوعى أو بغير وعى ـ من عداء غريزى مستحكم ـ سافر أو مكتوم لأمة أرادت أن تنشر لواء حضارة مغايرة •

وكان حتما على تآمر هذين الخصمين ان يقطع علينا الطريق قبل ان نبلغ غايته ، ان كان قد صبر فالى ما بعد ان تتراكم أخطاؤنا فى ظل الاستنامة ليكون بعض الهزيمة من صنع يدنا فنحترق بالذل والبلبلة معا ، والى ما قبل ان تستطيع قوى السلم فى العالم ان تتخطى مرحلة مائعة فى الموقف الدولى وتملك فاعليتها وتجابه قوى العدوان ، وكان يراد بالضربة هذه المرة أن تكون فى مقتل ، ولكن ان كسبوا هم معركة فقد كسبنا نحن يقظة ان تكن مؤلمة فهى لازمة وناجعة •

اليوم يتملكنى بفضلها احساس باننى لم أعد كما كنت من قبل أطفو على سطح مستجد متموج ، تقلباتى من تقلباته ، وانما يمسكنى ويشدنى نبض الحياة كأنما من جديد فى جذور ضاربة فى أعماق تاريخ غير منقطع عبر آلاف السنين ، وهذه هى حماقة أعدائنا ، تعلق نظرتهم بالسطح ولا يرون ما تحته ، ان حشو أرضنا حضارة لا تراب ، نواة صلبة هيهات أن تكسر ،

اثبتت عبر عمرها الطويل قدرتها على البقاء رغم كل العوارض ، ليس في العالم مثلها أمة بقيت في حدودها واتصلت لها شخصيتها وملامحها منذ فجر التاريخ الى اليوم ، ان القوى الكامنة في هذه الأرض هي ضمان دوامها، ان كان منا حب أيام الصفو فما أعظم أيام الشدة ، كأنما كنا في حاجة الى هزة تؤجج في قلوبنا حب الوطن .

وادراك بأن منجزاتنا الثورية تقاس الآن جسامتها وخطرها على الأعداء بجسامة الضربة الموجهة الى أمتنا ، وهذا برهان أكيد على اننا كنا نشق مداخل الطريق الصحيح الى المجابهة الحتمية مع الأعداء ، منجزات لم تضع ، وان ضاعت معركة ، ستنتفض ونستعيد سيرها لا تتريث حتى نعلق جراحنا ، اذا لم يتأتى لنا بعد تحقيق كل ما نريد فلا يمنعنا هذا من أن نمضى الى تحقيق بعض ما نريد ، ولعل الأعداء لم يقدروا الى اليوم تماسك الجبهة الداخلية حق قدره ، ربما أذهلهم، ولا ذهول ان أبصروا من هو الواقف أمامهم ، انه مصر ، بغريزتها الموروثة قبل أن يكون بعقلها ، هذا التماسك، سرعان ما أقيم فوقه هذه الدعامة الثابتة ما نريده لسياسة الحكم عندنا في نظام جديد على أسس ديموقراطية ، يتولى فيها تحالف قوى الشعب العامل كل السلطات ، وهذا هو ما سيتحقق خلال هذا الشهر ، لقد عرفت الثورة كيف تجدعيدها هذا العام، انه يمثل بين نظرة أمل الى المستقبل ،ونظرة بحنان الى الماضى، حين حققت الثورة سنة ١٩٥٢ مطالب الشعب من اسقاط فساد الملكية واعلان الجمهورية والبدء فى الاصلاح الزراعى واجلاء الاحتلال والمضى بعد ذلك الى تاميم القناة ، واتباع سياسة مستقلة جديرة بأمة مستقلة والمناداة . بالوحدة العربية ، نقول هذا لئلا ننسى .

وتحرر من الغمامة التى كانت على العيون ، محاسبة صريحة للنفس ، رفض للعودة الى الوقوع فى الخطأ أو السكوت عنه ، مناداة أصبحت مشروعة بأن يزداد علمنا بحقيقة العدو ، وألا يحول بيننا وبين هذا العالم رقيب ، احساس من الجميع بتحمل المسئولية عما مضى وعما هو قادم ، مسئولية الأمة العربية كلها لا دولة واحدة من دولها ، فان شعوبها لا تزال منذ النكسة فى دهشة من أن صوتها لم يبلغ بعد آذان من فى يدهم مقاليد أمورها، انها تنادى بأن لا نجاة الا بوحدة الكلمة ، فهى تطالبهم بها بعد نبذ الخلافات ولو مؤقتا ، هم الذين سيحكمون بأنفسهم على أنفسهم وأمتهم معا ، أما أن تعيش فى الذل والعار بين حطام تاريخها ومقدساتها المستباحة وأما أن تعيش مرفوعة الرأس ناهضة بدورها الحضارى ، عجب أى عجب كيف يطيب لهم رقاد ومأكل ومشرب !

من بعيد..

حسين ذو الفقار صبري

الأحد ١١ يونيو

ليس ما هو أشد ارهاقا للبدن أو مخلا بالنسق المتطرد لوظائفه العضوية من تلك الاسفار الطويلة في طائرات عصرنا هذا النفاثة ، تقتحم خطوط الطول الجغرافية ، تطويها طيا ، فيتعرض المرء لنقلات فورية بين بلاد اختلفت بينها المواقيت أشد الاختلاف .

ثمة ارتباط وثيق بين انتظام الوظائف العضوية وبالتالى حيوية الجسم البشرى وبين الظروف المعيشية التى تحتويه ، ثمة نمط دقيق متطرد يتكيف اتساقا مع تتالى فترات الصحو والراحة أو النوم ... مع ساعات التزود بالطعام ثم تمثله بأجهزة الهضم ، وتلك الاوقات الاخرى التى ينشط خلالها الذهن أو الجسد فيضطلع بما عليه أن يواجه أو أن يعالج من مهام .

ثمة نظام دقيق مطرد من افرازات غددية وعصارات تنضح بها بعض من خلايا وظيفية معينة ، فتتسق حيوية الجسد الى وتيرة متراوحة بين تصاعد وهبوط ، بين نهوض وسكون ، بين ذرى من نشاط وبين خوافض من كلال أو خمود، بها يستعين المرء على التجمم ثم شحذ طاقاته المستنزفة فيعاود التصدى لمقتضيات الحياة فى حركتها ، ذهنية كانت أم جسمانية .

فاذا ما نقل به فجاة ، فى نفاثات اليوم ، فى انطلاقاتها الجامحة عبر القارات ، اضطربت وظائفه العضوية عنيفا ، حتى ليخيل للمرء أحيانا أن قد أصيب بخلل مزمن وبيل ، وخاصة اذا كان قد تخطى الاربعين ... فما بالك اذا كان قد أشرف على الخمسين !

كان الله فى عون الاجيال القادمة اذا ما مرقت بهم مراكب من صواريخ !

لم تكن سفرتى هذه من المكسيك الى باريس أولى رحلاتى الطويلة ، ولكنها كانت من أشدها تأثيرا ، ما فاقها من حيث وطأة الا واحدة أو اثنتان ...

حتى سفرتى عام ١٩٦٤ من سنغافورة الى سدنى باستراليا ، لم تفعل بى ما فعلت هذه من أفاعيل ... انما هما ، فيما اذكر ، رحلتان ، تلك التى نقلتنى عبر القطب الشمالى فى طريقى من طوكيو الى كوبنهاجن ، وأخرى ، قبلها بعام ـ كانت أشد وقعا بلا جدال ـ اذ خطفت بى الطائرة من طوكيو الى سان فرنسيسكو عبر المحيط الهادى ، خلال نهار طويل كأنما ليس له من نهاية ...

كأنما ليس له من نهاية ! .. نعم ، فربما أن كان السبب فيما أصابنى حينذاك من خلل فاضطراب وتخليط ، كما أن رحلتى عبر القطب الشمالى الى كوبنهاجن وقعت خلال الصيف ، اذ يطول النهار ويمتد ، فى تلك الاصقاع ، حتى لتكاد أن تعزف الشمس عن المغيب .. ويتعذر على ـ ولم تتهيأ لحواسى عتمة من ليل ـ أن تختلس سباتا ، ولو فى صورة من اغفاءة تلو أخرى ، سعيا الى موازنة بين النبضات العضوية وبين مقتضيات ما فصله الله لنا من مواقيت .

وان أنس فلن أنسي قط ما كانت عليه حالي ،



عام ١٩٦٤ ذاك ، حين هبطت بى الطائرة فى سان فرنسيسكو بعد رحلة مط خلالها النهار مطا فلا يكور عليه ليل ··· اصابنى جزع فانا فى حيرة مما يكون قد دهانى ، وتطفو الى ذهنى ، متضع الهمة ، أشطر متفرقة من أبيات لشاعر قديم - لست أذكر متى وأين قرأت له··· « نهنهت الخمسون من شدتى ··· » ولكنى - أى ربى ! - لم أبلغها بعد ، فما يزال أمامى بضع عام ··· ولكن الكلمات تدق طريقها الى فى اصرار عنيد ··· « واتحفتنى خورا ظاهرا » أى والله ! فهذا صحيح وأنى لى أن أكابر ، فهلا أن « أمسك النفس ببعض الخداع » ؟ - أما هذه فلا قبل لى بها أو عليها !

عزائى الوحيد ان لم يكن منوط بى القيام باتصالات رسمية فى سان فرنسيسكو ، فأجزع من قصور ينتابنى اذا ما اضطلعت بها ، هى محطة لتغيير الخطوط الجوية ليس الا ··· كنت مندوب بلادى فى سلسلة الرحلات التى تقرر أن تقوم بها الدول العربية ، فنشرح تفصيلا وجهة نظرنا الموحدة تجاه مشروعات اسرائيل لتحويل مياه الأردن ، رحلة طويلة كلفت بأن أزور خلالها - متناثرة فى أرجاء الأرض - خمس عشرة دولة ، وبانتهاء مهمتى فى طوكيو كنت قد فرغت من مسح ما وكل الى فى جنوب شرقى آسيا ، وفى استراليا ونيوزلندا ، ثم فى الشرق الأقصى ، وليس أمامى الا بعض دول أمريكا اللاتينية ،

وسان فرنسيسكو هى أنسب المحطات لانتقالى عبر المحيط الهادى ·

محطة لا مناص من التوقف بها ، ثم هى فرصة فاقضى يومين فى مراجعة نتائج اتصالاتى ، وأهم من ذلك أن أعد أسلوبا للعرض جديدا ، فأحتذيه فى محادثاتى مع اللاتينيين ·

صحيح أن الموضوع هو نفسه ، ولكن ما أشد تباين الأمزجة بين الشعوب ، ففى بورما قابلت رجالا متطلعين الى تجربتنا الاشتراكية ، فكانت مدخلى اليهم ، وفى كمبوديا رجالا متخوفين من حماقات العسكرية الامريكية فى فيتنام ، بينما الحال على عكسه فى تايلاند ، ثم أن موقف هذه الأخيرة لا يتطابق مع الموقف فى الفلبين ، وان كانت مثلها وثيقة التحالف مع أمريكا ، اذ أنك تجد أوساط المثقفين فيها ممزقة الوجدان ، تغلى بمرجل من خزى أمام ما تراه من استكانة الساسة المحترفين ، ولكنها لا تدرى أين الطريق ···

ومع ذلك فجميعها شعوب متقاربة الامزجة ، متسقة من حيث منطق تفكير ، ومن ثم فلا اختلاف من حيث الاساليب التى كان على اتباعها معها فى سوق الحجة والبرهان ، تدرجا الى اقناع اذا كان هناك للاقناع سبيل ، ولكنها طرائق تباين كلية تلك التى كان على أن أسلكها فى حديثى مع الاستراليين والنيوزلنديين ، ولا تتسق بتاتا مع ذلك التحفظ المحاط بسياج صارم من تأدب، تسربلت به اذ أقابل المسئولين فى اليابان - ما من حركة الا ومحسوبة بحساب · مقاسة على مقياس ، وكأنما قد تحولت الى انسان آلى تتحكم فيه الأزرار ·

ثم نقلة مفاجئة الى البلاد اللاتينية ، حيث العاطفة غلابة ، والقهقهة التى تنطلق فجأة وكأنما من القلب ، حرية بأن تحول مجرى الحديث عن مزالق محتملة ، أو أن تهتك استارا من حرج طارىء أو أن تستحضر رابطة من انسجام ، موطئا لاحتمالات من تفاهم ·

وقديما قالوا : لكل مقام مقال ، فاضيف : ولكل مقال اسلوب يناسب مقتضى الحال ·

فى بلاد جنوب شرقى آسيا جوبهت بوضوح من حيث المواقف ، فلا مواربة ، اما اقبال ومحاولة صادقة لتفهم أبعاد المشكلة ، أو تلمس لأوجه من تشابه ربما أعانتهم على التصدى لما يتهددهم من

أخطار أو ضغوط ، واما عـزوف عن التورط ، فترفع شعارات – لا يخفون أن قد أتحفهم بها النفوذ الامريكى المتغلغل ٠٠٠ أفهموها يا خلق! – بالتزام للحياد دقيق ، وكفى المؤمنين شر ابداء الرأى !

ثم اليابان ، حيث لا يتيسر للمرء اطلاقا أن يدرك لتوه هل أخطأ القول أم أصاب ، واجهات صماء من وجوه ، ليس من أثر لما يدور فى حماها من تقليب فكر أو تدبر حجة أو برهان ، ولـكن اياك ٠٠٠ اياك والحاح يشتم منه أنه اعتسار لفهم اعتبرته مستغلقا ، أو تحيل تسـعى به الى حذلقة أو تدليس ، وانما التزام بمظـاهر من تقـديـر واحترام صارم لحرمة منطق من تفكير ، ليس لك أن تتقحم عليه الستر أو الخباء ٠

وشتان بين هذا وذاك وبين حديثى مع منزيس، رئيس وزراء استراليا وقتذاك ، يقاطعك بالاسئلة كأنما تواق الى استيضاح ، بينما هو فى حقيقة الامر يخاتلك بخوالس من سهام محكمة التصويب، فان تشاغلت بدرئها أو عثت ، وربما أن خطف بواحد منها فيزلج الى هـدف ، فعليك اذن أن تناوش وتداور ، وان تكون اجاباتك على غـرار أسئلة متطاولة الى طعان ، هذا جميعا فى اطارات تتفادى التصريح ، مغلفة بتورية فتخن بتعريض ٠

ثم شتان بين ذلك كله وبين تركيبة جديدة كل الجدة للمـزاج عند اللاتينيين ، عاطفية الجوهـر متحفزة لجيشان ، وان جابهوك أحيانا بواجهات تطبعت بجد ، حرية بأن تخدعك عن حقيقة أمرهم، وخاصة اذا ما انسقت وراءهم الى دغل تفريحات وتشعيبات القانون الدولى التى أولعوا بها ، انها رياضتهم المفضلة،أورثتهم اياها منازعات لا نهاية لها ، اذ ارتقت دولهم جميعا الى استقلال بينما تمتد بينها مجاهل لم تخطط لها حدود ٠

يا الهى ! ماذا دهانى فاتشـدق بقـدرة على الغوص الى خبايا النفوس وكأنى بها عليم ٠٠٠؟ جهبذ جهباذ ! انتقل بكم فى يسر من بلد الى آخر عبر القارات ، بين انماط متباينة من مزاج ومنطق تفكير ، فلا اتعثر أو اتلجلج ، بل أمضى – لقن زكن فطن – تملأنى ثقة لا حدود لهـا ، متكيفا حسـب الظروف ، أسـاجل هذا وأدوار ذاك أو أمازحه ، متثبت الرأى ، متمكنا من كل أمر ، وكأنما العب « بالبيضة والحجر » ٠٠٠

مهلا ، مهلا ٠٠٠ فما أبعدها شقة بين ما تكون اتصالاتى قد حققت من نتائج متواضعة ، وبين ما أسوق اليـكم ، فاتوهم توطئة لايهام غـيرى – أو ربما العكس – بأن حصافتى فى ترسيم الخطط قد ذللت كل مستصعب وعر ، وروضت كل زيغ ، فتنقاد لى مدارك من حاجبت طيعة ذلول ، نافضة عنها شوائب أى رأى مسبق ، مفحمة قلوبهم بايمان قد بث فيهـا بفضل من حنكة ودهاء !

انما ذاك كله هو الدليل القاطع على شعور عميق بالقصور ، وبأنى وجل متخوف أبدا من أن أقبل بسليقة – أعرف أن ليس لى منها أدنى نصيب – على ما أكلف به من مهام ٠٠٠

فلا يعتقدن أحدكم أنى « سويت الهوايل » ، أو أننى قد عدت من رحلتى تلك الطويلة «ساحبا كل ديب من ديله » ، وانما الذى أريد أن أقول أن قصارى ، بل « قسـمتى ونصـيبى » ، أن أغالب شعورى هذا بالقصور فاكد ذهنى وأرهق النفس بالايغال فى التحليل ، والامعان فى البحث والاعداد ، والتزيد من حيث محاولات الرسم والتخطيط ٠

وصلت اذن الى سان فرنسيسكو – فى رحلتى تلك عام ١٩٦٤ – فاراجع ما دونت لنفسى ، وما أبرقت به أولا فأولا الى القاهرة ، عن نتـائج اتصالاتى ، تهيئة لرسم أسلوب عرض جديد فأواجه به المسئولين اللاتينيين ٠

ولكنى أقلب الاوراق ، فتتراقص ٠٠٠ كلا ! بل تغيم الكلمات التى سبق وخطها قلمى ، تغيم متحيرة فلا أكاد أميز منهـا حرفا ، وأحاول أن استجمع شتات أفكارى ، ولكن ذهنى ساحة من خواء تتصاغر فتسد عليهـا المنافذ واحدا اثر آخر ، وأشعر برأسى ثقيلة رغم ما بها من فراغ قاتل ، فاتخاذل فى جلستى ، وتتخشع عينى رويدا فيكاد أن يغلبنى النعاس ٠٠٠

واسـتنهض نفسى فأهبط الى حيث غرفـة الطعام ، فربما أن كان وهنا من جوع ، اذ تذكرت أن قد مضت ساعات طويلة لم أتناول فيها شيئا،

ولكنى اتقزز اذ يقدم الى الطعام واكتفى بارتشاف قليل من قهوة داكنة اللون كأنها غسالة فضلات مائدة الامس ..

كلا ! انما المسألة اذن خثور انتابنى من ضيق وتقييد حركة خلال رحلة طويلة كأنها الدهر ، ولا شك أن التريض قليلا كفيل بنفض حواسى الى نشاط ، فأخرج الى الهواء المنعش ، دافعا بخطاى الى حثيث حركة ، واذا بجدران المبانى من حولى قد أخذت فى التمايل كأنما مفتقرة الى اتزان ، وأشعر كأنى أتأرجح معها بعرض الطوار الى يمين ثم يسار ...

انها بلد الزلازل ! أم تراها مجرد هزة خفيفة عارضة ! ولكنى اذ أحدق من حولى – لمحات اختلسها اعتسارا – أرى بعضا من مارة يرشقونى بنظرات متراوحة بين سخرية واستنكار أو أن يشيح نفر بوجهه تأففا وامتعاضا ...

واقفل عائدا ، ضارعا الى الله أن « يسترها معى » ، ألا يتخلى عنى فاتكور أرضا ... ان هى الا خطوات الى الفندق الذى غادرت وشيكا ... واتنفس الصعداء اذ استند بظهر أودعته أثقال كيانى المهموم الى جدار المصعد وهو يمرق بى الى أعلى ...

فاذا ما أتى الليل دب الى الأرق ناخسا حواسى الى حالة من تنبـــه وقلق ، وأتقلب فى فراشى فيحـاورنى النوم ويداورنى ، ثم أشـعر فجأة بالجـوع يعتصر أحشـائى ، فلا أجـد الا تلك الحلوى ، طريفة المذاق ، ابتعتها من طـوكيو فاتحف بها بعضا من أصدقاء كنت قد وعدت ، فالتهمها ولا أبقى منها على شىء وماذا عساى أن أفعل فليعذرنى من كان ظن بى حينذاك تعمـد الخلاف .

وألقى بجسدى مرة أخرى على الفراش ، فلا يغمض لى جفـن ، وينتـابنى ضيق وضجر .. فكرت فى أن أرتدى ملابسى وأهبط الى شوارع المدينة متجـولا .. ولكنى أخشى أن يعـاودنى اضطراب الحركة كما فى الصباح ، فاذرع الغرفة امتحانا لنفسى ، وأجوزها جيئة وذهابا بثبات مرة تلو أخرى ، ولـكن من يدرينى ما قد تكون عليه الحال اذا ما تركت حمى المبنى .. ثم أنها ساعة تكاد أن تخلو فيها الشوارع من المارة ، فوجودى بها ملفت لكل متعسس من رجال شرطة ، وربما أن تبادر الى أحدهم أنى قد تعيت خمرا فيسوقنى الى المركز ، ولن تشفع لى معه تذرعات ، حتى ولو أبرزت له جواز سفرى الدبلوماسى ...

أنها الفضيحة اذن ! فالصحافة الامريكية – وما أقوى النفوذ الصهيونى المتغلغل فيها – لها أبدا نفر من مندوبين يرابطون بمراكز الشرطة المختلفة ليل نهار ، تقصيا لما قد يطرأ من حوادث مفزعة، مثيرة كانت أم طريفة..وكفاهم أن يزوقوا الخبر كيفما يعن لهم : « مندوب الجمهورية العربيـة المتحدة تلتقطه الشرطة فى هـزيع من ليل .. للتحرى ! » .

كلا ! فلأبق حيث أنا ، معتصما بستر غرفتى هذه ، وان اصبحت أضيق بها أشد الضيق !

ورويدا ثم رويدا يلفنى الهدوء ، وقد استسلمت لما ليس منـــه بد ، وأمد يدى الى أى شىء أقرؤه فاتشاغل به عما أنا فيه ..

وقعت يدى على النسـخة الأخـيرة من مجلة « نيوزويـك » ، ومضى على بعض وقت ، أقلب صفحاتها فلا أكاد اثبت على أى مما تزخر به .. وفجـأة أرانى أمام بحث فى باب « الطب » عن التغيرات العميقة التى يتعرض لها الجسم البشرى خلال الاسفار الطويلة فى عصر النفاثات ..

سبحانك ربى ! أن يدفع تعالى بهيئة تحرير المجلة الى نشر هذا البحث وفى هذا الاسبوع بالذات ! اذن فليس بى من شىء ! هكـذا يقول البحث .. انها اضطرابات واردة ، لامفر منها ، وان تراوحت وطأتهـا حسـب الظروف .. لها آثارها ، تعلق فلا تزول الا تدريجيا خلال فترة ربمـا امتدت من ثلاثة الى سـبعة أيام .. وان المســئولين البريطانيين ـ هاك مثال من عـديد تقدمه المجـلة – اكتشـفوا هبوطا ملحوظا فى قدراتهم الجسمانية والذهنية اذا ما انتقلوا فجأة عبر المحيط الى أمريكا ، فقرروا ، بناء على توصيات طبية محددة – حين تتطلب منهم الظروف الاقدام على مباحثات هامة – أن يوقتوا مواعيد السـفر فتتسع أمامهم فسحة من أيام ثلاثة على الأقل ، كفيلة بأن تثيب اليهم القدر الأكبر من نصـــاب توازنهم الفكرى والجسمانى !

وطوحت بالمجلة الى سقف الغرفة ، وقد انفلتت منى صيحة فيها طرب وفيها نشوة ، ثم أرقبها بعيون ضاحكه اذ تصطفق وريقاتها وهى تتهاوى متارجحة ، كأنما أجنحة طير رفرفت من ألم وقد أصيب فى مقتل ، فأحس ببعض جزع وأجرى نحوها مشفقا فأتلقفها ، ولكنها ترتطم بالارض قبل أن ألحق بها ، وأحنو عليها فى حرص وأسوى من ورقها ثم أضعها فى رفق وعناية على صفحة المنضدة ، ثم أعود فأجذبها ، متنكشا صفحاتها الى حيث البحث الذى أثلجتنى قراءته تثبتا من وجوده ، وأن لا تكون قد ختلتنى تمنيات خيال ، وتنفشخ شفاهى الى ابتسامة عريضة ولكنها سرعان ما تضطرب عنيفا اذ تنتابنى نوبة من ضحك فى صورة من شهقات متلاحقة ، كادت أن تصبح تشنجية ، فيتعذرعلى استرداد أنفاسى ، وأتداعى آخر الأمر الى المقعد باوصال خائرة الا من اختلاجات لا اراديه بين الحين والحين ‥ ولكن أى راحة ! أى سعادة هذه تغمرنى ، كأنى قائد مظفر خارج لتوه من معركة ضارية وقد شتت صفوف أعدائه تشتيتا !

***

ولكن رحلتى الطويلة من مدينة المكسيك الى باريس ـ طويلة لأنها عرجت الى نيويورك قبل اقتحام طريقها عبر المحيط ـ الا أن لها آثار اختلفت عن تلك بعض الاختلاف ، فهناك اضطراب وظيفى لاشك فيه ، ولكن الظاهرة الغالبة هى الاعياء ، اعياء كامل شامل ، اللهم من نفحة انتعاش اذ أغادر ردهات المطار ليقابلنى نسيم الصباح ، طلق رطب كأنما الربيع المقيم ‥

انها بعد منتصف الثامنة بقليل ، ولكن كيان جسدى لا يعى الا توقيت المكسيك الذى انتزعت منه انتزاعا ، حيث الساعة لم تتجاوز منتصف الليل الا وشيكا ·

وصلنا الى الفندق بعد سفرة اضافية فى سيارة يحيى رفعت ، أحد اعضاء سفارتنا بباريس ، أسرعت بنا من مطار « أورلى » الى قلب المدينة ، وما كانت أطولها مسافة ، و هكذا خيل الى وأنا أغالب الارهاق الذى تغممنى ·

وتحركت فى غرفتى هذه الجديدة وكأنما فى حالة اغفاء ، ابحث فى حركات بطيئة متخاذلة عما أتدثر به وقد خلعت عنى ملابسى ، وأهجع الى الفراش عسانى أن أصيب بعض راحة ‥

وصحوت فاذا الظلام قد حل ، وأنهض وأذناى تطنان على بالحاح أن أتوجه الى السفارة فاقف على آخر التطورات ·

وأنظر من حولى الى ثيابى وقد تناثرت او أطلت بأطراف من أحشاء حقائبى ، ويتملكنى فجأة يأس قاتل ·

تطورات ! أى تطورات ‥! آه يا حرقة قلبى! محقنا خلال ساعات ! أقوى قوة ضاربة فى الشرق الاوسط ‥ هكذا قلنا وهكذا أكدنا ! فهلا أن تأكدنا قبل أن نؤكد ! أم أننا سعينا الى ارهاب العدو بقوة لنا مزعومة ، فلم نخدع الا أنفسنا !

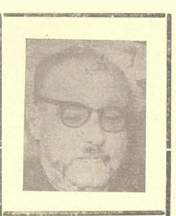
جيشنا بقضه وقضيضه ـ ياللأسى ! ـ مجرد حطام ‥ متناثر على أديم فلوات سيناء كأنما خبث مطروق ! وآلاف من رجال ‥ هم صفوة من شباب ‥ هائمين كالاشباح سعيا الى جرعة من ماء ‥ وأين هو الماء !

ما هذا الذى انفلت من حنجرتى ؟ أصرخة مزقت جوفى أم شهقة نفذت الى الحشا فتتحشرج الى بحة وكأنما ترديد ضحك مكتوم ! هل حانت منى التفاتة الى خيالى فى المرآة ، فتخالسنى بخفو ساخر لاذع ، فأقذفها بما تقع عليه يدى من مشجب أو حذاء ؟ هل تخبطت بى الحركة كأنما الوحش الجريح وقد ختل بفخ من حبائل ؟ هل انكببت على اغطية المقاعد فأشدها بأصابع متحجرة الأطراف أم هل أطبقت على وسائد الفراش بنواجذ ؟ هل تحركت بى النفس فتجهش أم أنى غالبتها بشنج محموم ؟

لست أدرى الا أنى أفقت مع الصباح بعد ليل حط على بتهاويس وتغاويل كأنما الجاثوم ·

ونظرت من حولى فبدت لى الغرفة وكأنما قد اجتاحتها بليل ريح ذارية ·

(لها بقية)



احمد حسن الزيات

١٨٨٥-١٩٦٨

بقلم: د. شكري محمد عياد

أعتقد أن مؤرخى الأدب سوف يلاحظون مانكاد ننساه نحن عن أحمد حسن الزيات : أنه كان معلما لسنين طويلة قبل أن يغلب عليه الاشتغال بالأدب كتابة وتحريرا • وأكاد أزعم – وأنا أحاول أن أتخذ موقف مؤرخ الأدب بعد بضع عشرات من السنين – أن صفة « الأديب المعلم » هى التى تميز الزيات عن معظم معاصريه الذين اشتركوا معه فى خضوعهم لمؤثرات حضارية واحدة أو متشابهة • لقد فر الزيات من التعليم الازهرى كما فر المنفلوطى ، وأحمد أمين ، وطه حسين ، ولكنه لم يفر الى الكتابة فى الصحف كما فعل المنفلوطى ، ولا الى تعليم أحدث ، ووظيفة أكبر (القضاء الشرعى) كما فعل أحمد أمين ، ولا الى ذلك النوع الجديد من التعليم العالى ، الذى كانت مصر تحاول به أن تساير الغرب (الجامعة المصرية) كما فعل طه حسين ، بل دخل فى تلك التجربة التى يبدو أنها كانت عميقة الاثر فى حياته وأدبه ، وشخصيته أيضا : تعليم اللغة القومية للناشئين ، بل لنوع خاص من الناشئين ، وهم أولئك الذين يدرسون لغة أجنبية بالاصالة ، ويدرسون اللغة القومية على أنها فرع أو تكملة وطالت معايشة الزيات لهذه المهنة وأخلص لهـا قرابة عشرين سنة من أوسط أيام عمره ، بين مدارس « الفرير » والجامعة الامريكية ، وكان جزاؤه جزاء كل معلم مجد ، فارتقى من التدريس لطلاب المرحلة الثانوية الى التدريس لطلاب المرحلة العالية وكان هنا أيضا – على قصر المدة التى قضاها فيه – قريبا الى روح التدريس للناشئين ، اذ ختم حياته التعليمية أستاذا فى دار المعلمين العالية ببغداد قبل أن يعود الى القاهرة ليصدر «الرسالة» مع مطلع عام ١٩٣٣ •

لا جرم تختلف هذه التجربة بنوعيتها ،وطولها واخلاص الزيات لها ، عن تجارب معاصريه من الأدباء فى أعمال مماثلة • فأحمد أمين ألم بالتعليم الابتدائى فترة قصيرة فى مدرسة تجرى على النظام المصرى ، والمازنى والعقاد ، مع أن الأول منهما أعد ليكون معلما ، ضاقا ذرعا بالتعليم بعد سنوات قليلة وكانت حصيلة السنوات العشر التى قضاها المازنى فيه ذكريات قليلة فى «قصة حياة » ، حياته هو وان أبى أن يقر بذلك • أما شكرى الذى سلخ بين وظائف التعليم من تدريس ونظارة قرابة ربع قرن فيبدو أن النظم الادارية التى سيطرت على التعليم آنذاك قد جعلت حياته فيه محنة طويلة ، آثر أن ينهيها بالاستقالة • ثم ان المازنى وشكرى كانا يعلمان اللغة الانجليزية والترجمة والتاريخ والجغرافيا ولم يكن لهما ، على علو مكانتهما فى الادب ، شأن بتعليم اللغة القومية • هذا ، وليس التعليم الجامعى الذى سلخ طه حسين ، وأحمد أمين ، وأمين الخولى أكثر

عمرهم فيه شبيها بالتعليم الذى قضى الزيات فيه شبابه وأول سنى كهولته ، فالأول عماده البحث وتدريب الطلاب عليه ، والثانى عماده اللغــة وتحبيب الطلاب فيها واكسابهم القدرة عليها ٠

أما اخلاص الزيات لمهنة التعليم فيتجلى فى أن العمل الأدبى الوحيد الذى قدمه خلال هذه المدة الطويلة (غير ترجمة « آلام ڤرتر » و «روفائيل» هو « تاريخ الادب العربى » الذى صاحبه من بدئها الى منتهاها ٠ وبين يدى منه ثلاث طبعات ، تحمل بتعدد عناوينها ، والتفاوت الكبير بينهـا سعة واستيعابا ، مع محافظتها على نموذج أول فى التأليف والتعبير ، دلائل ورموزا على طبيعة الزيات وارتباطها بمهنة التدريس ، ومــا كان للطبيعة والمهنة كلتيهما من أثر فى انتاجه الأدبى الطبعة الأولى تحمل عنوان : « الخلاصة الوفية فى تاريخ أدب اللغة العربية لتلاميذ المدارس الثانوية ، تأليف أحمد حسن الزيات مدرس اللغة العربية بكلية الفرير الكبرى بالقاهرة » وتاريخها سنة ١٩٠٩ ٠ والطبعة الثانية عنوانها : « تاريخ الادب العربى : مذكرات موجزة للمدارس الثانوية ، بقلم أحمد حسن الزيات مدرس بالجامعة الامريكية بالقاهرة » وليس عليها تاريخ ، ولكن عبارة على صفحة العنوان « يشمل مقرر السنتين الثالثــة والرابعة » تدل ـ مع اشارات تاريخية وردت فى الفصول الاخيرة ـ على أنهــا نشرت فى أوائل العشرينيات ٠ أما آخر الطبعات التى بين يدى ، وهى الطبعة الرابعة عشرة ، فعنوانها « تاريخ الأدب العربى للمدارس الثــانوية والعليــا » ، وتاريخها ١٩٥٥ ٠ الطبعة الأولى تقع فى اثنتين وثلاثين صفحة لا تزيد ، والثانية تزيد قليلا على ثلثمائة صفحة ، والأخيرة تتجاوز الخمسمائة والطبعات الثلاث تدل على محافظة أصيلة فى طبع الزيات ، وحب للمعاودة وصبر عليها ، وحرص على اتقان عمله فى التدريس ، دفعه ، منذ أول عهده بهذه المهنة ، الى تحــرير تلك المذكرات وطبعها ، وميل الى النظام قرب اليه ذلك النوع من التأليف فى الادب ، منذ كان بادئا فى مصر (ظهر أول كتاب بالعربيــة فى تاريخ الأدب العربى مقسما على « العصــور » ـ فى سنة ١٩٠٦ وهو كتاب « تاريخ آداب اللغة العربية » لحسن توفيق العدل) الى أن دخل فيما يمكننا أن نسميه بأزمة النضج منذ الثلاثينيات ٠

هذه الصفات كلها : النظام والاتقان والمعاودة والمحافظة ، لم تزل صفات الزيات البــارزة فى عمله الأدبى بل فى حياته كلها ، وقد نقلها معه الى الرسالة فاستطاعت هذه المجلة خلال عشرين عاما أن تكون مدرسة للأدب تدخل كل مدينـة وقرية فى أربعة أركان العالم العربى ، ويضعهـا فى يمينه كل شاب يحلم بأن يغدو يوما ذا شــأن فى دنيا الكتابة ٠ وقد شاع القول بأن هــذه السنين العشرين ـ من سنة ١٩٣٣ الى ســنة ١٩٥٣ ، كانت أقرب الى التطور الهادىء على قول بعض الكتاب ، أو الى الجمود على قول آخرين ، من الفترة التى سبقتها ، أو هذه التى تلتها ٠ ولعل الصحيح أنها لم تشهد حركة أدبية جديدة ذات خطر ، بل أن كل أنواع التطرف فى المذاهب الادبية مما عرف فى الربع الأول من القرن ـ قد خفتت حدته وأخذ بعضه يندمج فى بعض ، وكان الحديث عن اتجاه جديد فى الكتابة شيئا أشبه بالحمحمة أو بالهمس ، لهذا كانت الرسالة « مدرسة للأدب» ولم تكن « مدرسة أدبية » ٠ ولهذا كانت « مجلة العصر » بأتم معانى هذه الكلمة ، وكان ظهــور « الثقافة » بعدها ، واختفاؤها قبلها ، ارهاصــا بالقلق الذى بدأ يراود الشباب وبعض الشيوخ فى أواخر هذه الفترة ، ثم كان خلو الحياة الادبيــة منهما معا فى أوائــل الخمســينيات ، بل ومن الصحافة الادبية كلها اذ اختفت « المقتطف » ٠

و « الكتــاب » و « الكاتب المصرى » وغيرت « الهلال » طابعها وأسلوبها ـ كانت هذه الظاهرة المتكررة دليلا على انقطاع فى حياتنا الادبية لعلنا لم نفلح فى وصله حتى الآن ، ولك أن تســميه انقلابا أو ثورة ، ولكنها ثورة لم تستطع بعــد أن ترسى قيمها وتقيم نظامها ٠

وحين أصف الزيات ومجلته بالمحافظة أرجو أن تفهم هذه الكلمة بمعناها اللغوى أولا من القيام على الشيء وحياطته دون أن ينفى ذلك بالضرورة امكان تنميته والاضافة اليه ، وسياقها التاريخى ثانيا من حيث أن « محافظة » الزيات لم تنصب على قديم اللغة والفكر والأدب خلافا للمجددين الذين دعوا الى مسايرة العصر الحديث ،والتلمذة الصريحة للغرب ، وانما انصبت ، أكثر من هذا على نتائج التوفيق المعتدل بين التراث القديم والثقافات الجديدة الوافدة ، وهى النتائج التى حققها جيل الزيات نفسه ، فى مواجهة القلق الذى أخذ يغرى بالانسلاخ عن هذه النتائج دون أن تستبين من ورائه آفاق جديدة . وقد خاض العقاد معركة بل معارك دفاعا عما كان يدافع عنه الزيات ، ولكن معارك العقاد امتدت على جبهة عريضة من الفلسفة والسياسة والاجتماع والادب أما الزيات فقد انحصرت المعركة عنده فى « دفاع عن البلاغة » ، ولم يكن الزيات يجهل ، كما يظهر من هذا الكتاب نفسه ، ما بين البلاغة وسائر أنماط السلوك البشرى من علاقات ، ولكنه آثر أن يحيط نفسه بحدود واضحة من اللغة ، ولم يستنكف أن يكون فى هذا الكتاب شارحا لبعض قواعد « البلاغة » التى تقررها المتون والشروح القديمة، شرحا يحاول أن يجلو ما فى هذه القواعد من عناصر البقاء .

وشغف الزيات بالقواعد التى لا تقتل الحرية، أو الحرية التى لا تحطم القواعد ، سمة أخرى من سمات المعلم فيه ، أو قل انها مظهر من مظاهر المحافظة المعتدلة التى كانت أهم صفاته . محافظة اذا قيست بمقاييس الأزمنة المتطرفة ــ كهذا الزمن الذى نعيش فيه ــ بدت تفريطا فى أعين المتطرفين من دعاة الاصالة القومية بقدر ما يمكن أن تبدو جمودا فى أعين الغلاة من أنصار الدعوة الانسانية أو « الهيومانزم » . وماذا عسى أن يقول دعاة الاصالة القومية أو دعاة « الهيومانزم » فى مثل هذه الكلمة التى نشرت فى العدد السادس من مجلة الرسالة (« فى أصول الادب » ، ط ١ ، ص ١١١) :

« .. الجديد اليوم جديد فى مظهره ، قديم فى جوهره ، لا يصلح موضوعا لدرس ولا موضوعا لحديث .

« ... الحق أن التجديد لا يحدث ، والجديد لا يكون ، الا متى وجد القصص والتمثيل فى الشعر فيكمل ، ودخلت الاقصوصة والقصة والرواية فى النثر فيتم ، أما ادعاء التجديد بالدعوة الى العامية وترجمة الأساليب الغربية فعجز يتظاهر بالقدرة ، وجهل يتستر بالتحذلق»

على أننى لا أذهب الى حد القول بأن اعتدال الزيات وتوسطه لم يكن الا ثمرة لاشتغاله بمهنة التعليم . وانما أقول ان هذا الاشتغال يفسره ويتممه ، وان شئت فقل انه يرمز اليه . ولعل الأصح أن نقول ان الزيات كان معلما بطبعه ، سواء أمارس مهنة التعليم أم بقى عمره بعيدا عنها . وهو فى اعتداله وتوسطه ثمرة ناضجة شهية من ثمار تلك البيئة المصرية التى أحسن وصفها حين قال :

« فالطبيعة المصرية تكاد تكون نائمة : فالجو معتدل فى جميع الفصول لا يكاد يختلف ،وحقول الوادى الحبيب لا تعرى من الزهور والزروع ، والسماء السافرة والصحراوان الوسيعتان لاتكاد مناظرهما تتغير . فاذا لم تكن طبيعة بلادنا نائمة، فهى على الاقل مسالمة ، لأنها لا تزعجنا بالزلازل العنيفة ، ولا تهزنا بالعواصف الرعن ، ولاتخزنا بالبرد القارس والحر اللافح ، فطبعت أهلها على الوداعة والفكاهة والبشاشة والكسل والمحافظة على القديم من العادات والاخلاق والآداب فلا تتطور هذه الأمور فى مصر الا بمقدار . » (« فى أصول الأدب » ، ص ١٧) .

ولكن التوسط والاعتدال فى الخلق المصرى يقترنان فيما يبدو بنوع من الصفاء حببه الى قراء

العربية فى شتى أقطارها . والا فان التوسط لا يكون الا غثاثة وجمودا . ولست أجد تفسيرا لرواج أدب المنفلوطى لدى الكثرة من قراء العربية أكثر من أدب جبران ونعيمة – وهما أكثر منه أصالة وابتداعا – الا أن توسط المنفلوطى قد اقترن بصفاء فى الشعور باعد بينه وبين السوقية فكان مفهوما ومقبولا لدى جمهور القارئين لا يصدمهم ولا يزعجهم ، أشبه بالكلام الذى يتناجون به فى مجالسهم لولا أنه ألطف حسا وأغنى باللغة الذكية والخاطرة الملهمة . وعلى هذا النمط نفسه كانت رومنسية الزيات فى مقالاته الوجدانية (من الذى يستطيع أن يقرأ « ولدى » دون أن تجول الدموع فى عينيه ؟) رومنسية العواطف العادية التى تظل ، مهما تحتدم ، قريبة من الواقع ، فليس فيه تمرد جبران ولا صوفية نعيمة . وكانت مقالاته الفكرية ودراساته تتسم بالنظام والوضوح أكثر مما تتسم بطموح الفكرة ، وكان أسلوبه فى كل ذلك شديد التلاؤم لا تحس منه ذلك التوتر بين اللفظ والمعنى ، بين اللغة والكاتب ، الذى يميز الأرواح القلقة . ولعل بعض القراء يأخذون على الزيات اسرافه فى هندسة أسلوبه ، ويرون فى ذلك ضربا من التصنع ، ولعل منهم ، وخصوصا قراء هذه الأيام – من لا يعجبه ترصيع العبارة بكلمات قليلة الاستعمال ، حتى ليحتاج الكاتب أن يشرحها فى الهامش ، ولكنهم اذا تأملوا وأرادوا الانصاف فقد يتبينون أن الزيات يجرى فى هاتين الظاهرتين كلتيهما على طبيعته فى الكتابة فان زاد فبقدر ما يبالغ المرء أحيانا فى فضيلة يحسها من نفسه ، ويعدها من مقومات شخصيته . أما الازدواج عنده فهو الاداة التى تساعده على تنظيم الفكرة واستيعابها فى الوقت نفسه ، فبقدر حرصه على التوازى الموسيقى فى الجمل المزدوجة ، تجد حرصه على استقلال كل جملة بمعنى ، ولعلك لو ذهبت تبحث عن كلمتين بله جملتين مترادفتين فى ازدواجاته الكثيرة لاعياك ذلك . وشىء آخر فى هذا الازدواج ، وهو أنه يلزم قارئه الأناة ، وكان الزيات شديد الأناة . وأما وقوع بعض الكلمات القليلة الاستعمال فى كتابته فلعله أبعد عن التعمل ان وضوح الاسلوب وصفاءه يكلفان صاحبه عنتا فى البحث عن الكلمة التى يسكن اليها المعنى ، ولهذا فقد يركب الكلمة الغريبة أحيانا لأنها تبدو له أدق ، ومن ثم أوضح دلالة ، لأن الوضوح اذا كان صفة فى العبارة نفسها فهو يتبع الدقة ولا شأن له بمبلغ شيوع الكلمة . والكلمات الغريبة عند الزيات (الغريبة نسبيا ، فقد كان باعتداله الدائم يحرص على ألا يضمن ألفاظه كلمة تعد غريبة بالنسبة للأديب المتوسط العلم باللغة) كلها من هذا النوع . وكثيرا ما يستعمل كلمات عامية أو دخلت الى العامية من لغة أوربية ، لأنه يجدها أدق ، كما استعمل « الكنبة » فى آلام ثرثر « لأنها أدق فى الدلالة على معناها » من الأريكة والصفة والمسورة ! وشتان ما بين هذا وبين ولع الرمزيين والمستغربين بالصيغ المجفوة والكلمات الغريبة !

على أن الزيات ، بعد هذا كله ، يحسب فى المجددين ولا يحسب فى الجامدين . لقد آمن بالتطور ودعا اليه وعمل له ، معلما ومفكرا وكاتبا ومجمعيا . ولولا أن شكل « المقالة » قد استأثر بمعظم انتاجه – وهو شكل عميق الجذور فى التراث – لكان تجديده أظهر لعامة القراء . ومع ذلك فان فكرة « التغيير » تتردد فى كل ما كتبه، سواء أكان يقص عن حبه الأول أم يقدم دراسة عن ألف ليلة وليلة . وحس التغيير هذا هو الذى يمنح أسلوبه المهندس صفة الحركة التى لا يقوم بدونها أسلوب حى . على أننى لا أرى مثلا يعبر عن فكر الزيات التجديدية كرأى الزيات فى العلاقة بين « الزمن » و « التاريخ » . ولعلى لا أغلو اذا قلت ان رأى الكاتب – أى كاتب – فى هذه العلاقة يصلح مقياسا لمذهبه كله ، وعلامة فارقة بين الجمود والتجديد . وقد كان التفكير فى هذه العلاقة عند جيل الزيات – بوجه خاص – عنصرا أساسيا فى مشكلة وجودهم ، يظهر بصور متعددة ، صريحة أو ضمنية ، وربما انطوى على آراء متناقضة ، ولكن الدارس يستطيع أن يتبين من آثارهم موقفا جوهريا ينعتهم على أساسه بالجمود أو التجديد ، وآراء عارضة قد تظهر اذا لم تمس هذا الموقف ، فاذا اصطدمت به أصبحت جذاذا . وحسبنا فى هذا المجال أن نقارن بين الزيات وبين معاصره وقرينه على صفحات الرسالة: مصطفى صادق الرافعى .

فالرافعي ـ مع كل ذكائه وفحولته ـ ذو فكر جامد . وآية ذلك أنه يستطيع أن يرى « الزمن» ولكنه لا يرى « التاريخ » . فهو يقول فى صدر كتابه « تاريخ (!) آداب العرب » (ص ١٠ من الطبعة الثالثة) .

« وبديهى أن تعاقب ثلاثة عشر قرنا من تاريخ الادب الاسلامى لم ينشىء لغة أفصح مما نطقت به العرب قبل ذلك ، ولا جاء بشعر يباين أشعارهم فى الجملة ، ولا جعل لأدبائنا مذاهب متميزة فى تكوين الدين والسياسة والعلم ، بل ليس فى

تعاقب تلك العصور الادبية على الاغلب الا موت رجال وقيام رجال ، والا أمور عرضية مما يترك فى مادة الأدب آثارا قليلة تدل على اختلاف القرائح وتباين الغرائز فى أولئك الرجال الذين قاموا عليه ، وتاريخها معلق بمواقع رجالها من طبقات الزمن . »

ويقول أيضا ـ ولاحظ هنا كيف يخدع نفسه بالرغم أن التاريخ العقلى للعرب يجرى على سنن تختلف عن تاريخ غيرهم من الشعوب ، فكأنه لا يجد بأسا بأن يسلم أن ثمة شيئا اسمه التاريخ ولكنه لا يعنينا ، ولا شأن لنا به ، لأننا قوم نعيش فى الزمن فحسب ، الزمن المتشابه الذى يمكن أن يكون أبدا أو مجرد خيال (ص ١١) :

« وأنت خبير بأن الرجال فى تاريخ الآداب الأوربية هم قطعه التى يتألف منها ، لأنهم متصرفون فى اللغة كأنها انما توضع لعهدهم أوضاعا جديدة ، فكل رجل منهم فى طريقته ومذهبه فذ علم ، أو على الحقيقة قطعة متميزة فى تركيب التاريخ العقلى ، ولكن الرجال عندنا فى قياسهم بأولئك ينزلون منزلة التشبهات من المعانى الأصلية الا ما ندر ، ولا حكم للنادر . وذلك لأن فى لغتنا معنى دينيا هو سرها وحقيقتها فلا تجد من رجل روى أو صنف أو أملى فى فن من فنون الآداب أول عهدهم بذلك الا خدمة للقرآن الكريم ؟ ثم استقلت الفنون بعد ذلك وبقى أثر هذا المعنى فى فواتح الكتب . »

أما الزيات فلا يستطيع أن يرى ، حتى وهو يكتب في مجلة الازهر ، أن ثمة تلازما بين اللغة والدين ، استمع اليه يقول ناعيا على الجامدين من علماء اللغة :

« شيوخها علموها كل العلم ، وأحبوها كل الحب ، ثم اعتقدوا أنها حين استطاعت أن تعبر عن وحى الله وسنة رسوله وأحكام شرعه قد كملت كمال الدين وتمت تمام النبوة ، فحرصوا على أن يظل باب الوضع مغلقا ووقفوا من موادها وقواعدها حيث وقف الاقدمون ، لا يتقدمون الا بدليل منهم ، ولا يحكمون الا بنص منقول عنهم (« لغتنا بين الجمود والميوعة » ، مجلة الأزهر ، يناير ١٩٦٧) .

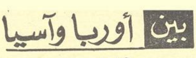
ومن قبل نعى على مؤرخى العرب أنهم أقاموا كتبهم على فكرة « الزمن » ولم يعرفوا التاريخ بمعناه الصحيح . فقال :

« أما التاريخ العام فطريقتهم فى سوقه ملتوية عقيمة ، وعقليتهم فى فهمه ضعيفة سقيمة ، ونظرتهم فى حوادثه سطحية كليلة ، لأنهم يسردون السنين سنة فسنة ويروون ما وقع فى كل سنة من الحوادث على تباين الأمكنة واختلاف الموضوعات فيصبح تاريخ كل سنة مجموعة أخبار مفككة مشتتة لا صلة بينها ولا رابط ... وأمسكوا عن الخوض فى أحوال الامة الاقتصادية والاجتماعية قانعين بأخبار الحرب والفتح والولاية والعزل والولادة والوفاة ، وفاتهم أن تبدل الاحوال والأطوار وتغير الميول والأفكار وتطور العادات والمعتقدات فى طبقات الأمة له أثر عظيم فى سياستها .. والبحث فى هذه التقلبات والتطورات هو موضوع علم التاريخ » (« فى أصول الأدب» ص ١٤ ـ ١٥) .

وبعد ـ أيها المعلم العظيم ـ فأنت القائل :

« ولكن المعلمين وا أسفاه كما بدأهم الله يعودون فليت شعرى هل يكون الدرس الاخير فى مبدأ مماتى ، كما كان الدرس الاول فى مبدأ حياتى؟»

ولقد كان الدرس الأول كما وصفته لنا عسيرا عليك أيما عسر . والله وحده يعلم كيف كان درسك الاخير . أما تلاميذك الذاكرون فما أكثر ما تعلموه منك ، بين درسك الاول ودرسك الأخير !



نظائر ونقائض جغرافية

بقلم : د. جمال حمدان

بين فرنسا والصين

مرة أخرى ، بغير فضول ، وبلا اعتذار ، نؤكد على نقطة البدء في هذا الجزء من الدراسة ، والتى هى فرضية بل مسلمة ضمنية فى كل هذه الدراسة : وهى أن ابرازنا للمشابهات بالمناظرة والمقابلة لا يجب أو يطمس الفروق الاساسية ولا يمكن أن يكون على حسابها . وفي حالة فرنسا والصين فان مسافة الخلف الأولية بينهما أوضح من أن تذكر : فالاولى (التى تترامى بين خطى عرض ٤٢°، ٥٢° تقريبا) تبدأ في عروضها حيث تنتهى الثانية تقريبا (٢٠° ، ٤٠°) ، وهذا وحده وعلى الفور يخلق فارقا في المناخ والحياة النباتية ومن ثم في الحياة الاقتصادية والبشرية أبلغ من كل تعليق .

ولا يقل الفارق فى المواقع التاريخى البشرى عمقا ومغزى ، فموقع فرنسا في غرب القارات ، في غرب أوربا ، يضعها في دائرة حضارية وجغرافية تختلف جذريا عن دائرة الصين فى الشرق الأقصي من آسيا بعيدا بعيدا في شرق القارات . واذا كانت قد ترامت عبر العالم القديم بعض امبراطوريات ، أو تارجحت بعض غزوات ، بلغت من الاتساع أو الاكتساح بحيث طرقت باطراف أصابعها أبواب كل من الصين وفرنسا ، كالهون او المغول أو كالعرب أو المسلمين، فلم يكن ذلك الا مسا خفيفا أو سريعا ، وتظل الوحدتان متباعدتين تباعد أقصي نقطتين في أوراسيا ، ومتنافرتين تنافر الحضارة الغربية المسيحية والحضارة الصينية الشرقية الموسمية الكونفوشية ، بل وتنافر أوربا البيضاء الصناعية وآسيا الصفراء الزراعية .

ولا نغفل كذلك فارق المقياس والحجم ، ففرنسا وان كانت ـ كالصين ـ كبرى وحدات قارتها مساحة (خارج الاتحاد السوفييتى في الحالين) ، فانها لا تعدو أن تكون شريحة متواضعة من « الصين الحقيقية أو الأصلية China proper » ودع عنك تماما « الصين الكبرى Greater China » . ولندع الأرقام تتكلم : فرنسا ٢١٣ الف ميل٢ ، الصين الحقيقية ١٫٥٣٣٫٠٠٠ ميل٢ ، الصين الكبرى ٣٫٧٥٠٫٠٠٠ ميل٢ . فالصين الكبرى اذن أحرى بان تقارن باوربا جميعا (٣٫٧٦٠٫٠٠٠ ميل ٢) ، في حين أن فرنسا يمكن أن تركب جميعا في رقعة أقل كثيرا من ضعف السهل الشمالى ، السهل الأصفر ، من الصين (١٢٥ ألف ميل٢) أو أن تقسم تقريبا بينه وبين الحوض الأحمر ستشوان (٧٥ ألف ميل ٢) .

أما سكانا فالهوة أوسع ، خرافية فى الحقيقة . ففرنسا ذات الـ ٤٦ مليونا الآن لا تزيد ان لم تقل عن منشوريا وحدها التى عدت في ١٩٥٣ نحو ٤٣ مليون نسمة. أما الصين التى تعدت علامة الـ ٥٠٠ مليون ، وتعادل بذلك ما بين ربع وخمس البشرية ، فتربو لا على أوربا وحدها (حوالى ٤٢٥ مليونا بغير الاتحاد السوفييتى) بل على أوربا والاتحاد معا (حوالى ٦٦٥ مليونا) ..

الفروق الأساسية اذن محفوظة وشاسعة . مهما حاولنا فلا سبيل الى المبالغة في تقريرها فضلا عن تقريبها . ولكن هذا لا ينفى قدرا مقنعا غالبا ، مثيرا أحيانا ، من التشابه بين الوحدتين في كثير من جوانب تركيبهما وتوجيههما ، طبيعيا أو بشريا ، داخليا أو خارجيا .. الخ ، بحيث يمكن أن نعدهما نظائر جغرافية معقولة بدرجة أو بأخرى، وبحيث يمكن أن نقول ان فرنسا تاخذ فى أوربا مكانا يشبه الى حد ما ان يكون مكان الصين في آسيا ، مثلما تبدو الصين كانما هى فرنسا آسيا في معنى أو آخر . وجدير هنا أن نذكر بأن حديثنا هذا عن التناظر الجغرافي انما ينصب ، من ناحية الصين ، على « الصين الحقيقية أو الأصلية » وحدها أى دون « الأقاليم الخارجية Outer Territories » منشوريا ومنغوليا وسينكيانج

(التركستان الصينية) والتبت ، وذلك رغم ما يرى البعض من ان « الصين الحقيقية » تسمية « غير حقيقية » – كما يعبر كريسي – فهذه قضية أخرى ، وحسبنا نحن من الصين صين الأنهار ، أو الصين المعمورة ، أو الصين الزراعية كما يفضل كريسي نفسه (١) .

التوجيه الجغرافى والعلائق المكانية :

واول ما يتبدى التناظر الجغرافي يتبدى في الشكل والوضعية . فسواحل فرنسا من الغرب ما بين خليج بسكاى والقنال الانجليزى ترسم بروزا ناتئا ، واضح التحديد ، يمنحها ويفرد لها كيانا بارزا في القارة . والصين بدورها ترسم بسواحلها نصف دائرة واضحة ، بل أكثر وضوحا ، ما بين خليج تونكين وخليج بتشيلي . وفي الحالين يبرز نتوء صغير فى الشمال ، يتناظر بسهولة هنا وهناك ، ونعنى به شبه جزيرة بريتانى فى فرنسا وشبه جزيرة شانتونج في الصين . ويستتبع هذا أن كلا من فرنسا والصين ، وان فرض تفرده في يابس قارته ، لا يشكل شبه جزيرة بمعنى الكلمة أو يحقق برزخا قاريا ضخما فضلا بالطبع عن أن يصل الى حد الجزيرة . وكل منهما يكاد يكون الوحيد في صلب قارته الذى لا يعد شمال أو جنوب السلسلة الفقرية الالتوائية ، ففرنسا لا هي Cis— ولا هى trans-alpine ، وكذلك الصين بالنسبة الى الهملايا (٢) .

واذا نظرنا الى كتلة فرنسا ككل ، فسنجدها تتخذ شكلا ملموما متماسكا اقرب الى المضلع الخماسي المتوازن او اشبه شيء بواجهة بيت أوربى مائل السقف ، بينما ترسم الصين الحقيقية ما بين البحر وحلقة الجبال الداخلية ابتداء من يونان حتى أطراف التبت ، أو قل خط كنتور ٦٠٠٠ قدم ، ترسم دائرة شبه كاملة ، يكاد يحددها ويكملها او يغلقها في قوسها الشمالى سور الصين العظيم . واذا كانت فرنسا بشكلها المعين هذا ، تعد في كتب الجغرافيا السياسية نموذجا كلاسيكيا لرقعة الدولة المثالية ، فان هذا المخمس النظيم يعد هندسيا اقرب تقريب الى شكل الدائرة ، بمعنى أن الصين الحقيقية لا تقل ان لم تزد مثالية من حيث الرقعة السياسية ، وبمعنى أن التناظر الهندسي بين شكل الصين وفرنسا يكاد يرقى الى تربيع الدائرة كما يقال ..

ويترتب على هذا كله مزيد من التشابه في التوجيهات الجغرافية والعلائق المكانية ، وذلك رغم اختلافات معينة وهامة .. فكل من فرنسا والصين ، أولا وأساسا ، جزء لا يتجزأ من قارتها ، مغروسة مزروعة فى جسمها ونواتها زرعا وثيقا دفينا لا فكاك له أو منه . ويمكن أن نزيد هذا تجسيما ، اذا قارنا بايطاليا أو الهند على الترتيب . فايطاليا طرف ملصق بالقارة ، ويكاد ينفصل عنها بقدر ما يلتحم بها ، متوسطية بقدر ما هى أوربية ، وذلك بفعل حاجز الألب . وكذلك الهند طرف ، على ضخامته ، ملصق الى القارة ، ولكنه ينفصل عنها أكثر مما يلتحم بها في الحقيقة ، وذلك بقوة فاصل الهملايا العاتى البتار وفقر ظهيره الطارد بل الخالى .

أما فرنسا فجزء جوهرى ، جذع ، من جسم القارة ، يمثل امتدادا متصلا له ، دونما عائق أو فاصل . ولذلك فان فرنسا أوربية ، قارية ، قبل كل شيء ، وقد استمدت أنواعها النباتية والحيوانية أساسا من القارة ، بل وتلقت تعميرها وأجناسها وسلالاتها من محيطها البشرى مباشرة ، فضلا عن أن تراكيبها الجيولوجية استمرار لبنية القارة. وواقع الأمر ، كما يتفق كل الباحثين ، أن فرنسا تصغير دقيق وكامل للقارة ، تلخصها وتختزلها كما لا تفعل قطعة أخرى من أوربا .

وبالمثل قل عن الصين . فبينما الهند طرف معلق الى القارة ، تبدو الصين جذع القارة نفسها ، ورغم العوائق الجبلية فى داخل القارة ، بالاضافة الى الصحارى والفيافى الشاسعة ، فانها تلتحم بها بريا التحاما مباشرا بدرجة أو أخرى ، وكذلك تفعل بشريا وتاريخيا وان يكن بدرجة أقل . حتى في المناخ ، ترتبط الهند بالمحيط الهندى ارتباطا شبه تام في نظام موسمى صارم ولا تكاد ترتبط بالقارة ، أما الصين فهى مرتبطة مناخيا بالمحيط الهادى الذى تستمد منه أمطارها ، ولكنها أيضا ترتبط بالقارة ولو بدرجة أقل ، فهى تحكم برياحها وحرارتها كثيرا من مناخ الصين وحياتها. على سبيل المثال، سيندر فى الصين أن تكون رياح الصيف المحيطية في قوة وعنف واندفاع رياح الشتاء القارية ، وهذا على النقيض مباشرة من الوضع في الهند (٣) . واذا كانت الهند هى المثال النموذجى للنظام الموسمى بينما تعد الصين بعيدة عن ذلك كثيرا بل يكاد يسودها مناخى خاص هو المناخ الصينى ، فان معنى هذا ان الهند – كما يمكن أن نصفها مرة أخرى – موسمية أكثر منها آسيوية بالمناخ حيث الصين أسيوية مثلما هى صينية على الأقل .

كذلك بشريا وحضاريا ، تكاد الهند تكون من القارة وليست فيها ، أو بالأحرى فى القارة وليست منها ، ولا نقول لا في القارة ولا منها . فاذا كانت آسيا في الذهن وحين نفكر فيها هى آسيا الصفراء ، العالم الأصفر ، المغول التتارى التركى ، الخ ، فان الهند الهندو – آرية الدرافيدية ، تكاد تخرج عن هذه الفكرة وتبدو كقارة غير القارة ، قل قارة المحيط الهندى أو أدق من هذا قارة

(1) G.B. Cressey, *Asia's Lands and Peoples*, 1951, pp. 86, 100.
(2) Ripley, p. 131.
(3) Stamp, Intermediate Geog., p. 110.

الهند فحسب ». اما الصين فليست هي الصورة المثالية الكاملة لآسيا الصفراء في اذهاننا فحسب ، بل ان صورة آسيا التقليدية في اذهاننا تستدعي دائما وعلى الفور صورة الصين بالدقة .

انها — الصين — هي أساسا وفي الصف الأول التي تختصر القارة وتختزلها ، بل الأصح أن نقول التي تكثفها وتستقطبها ، وذلك بما تضم من أكثر من ثلث (أو أقل من نصف) سكان آسيا . انها هي أساسا آسيا الصرفة البحتة بلا تعديلات دخيلة أو عناصر غريبة على الأسيوية البحتة ، وذلك حيث الهند آسيا مضروبة في أوربا مضروبة في افريقيا بنسب متفاوتة وبدرجات تنازلية . ولهذا كله صح أن نقول أن الهند هندية أكثر منها آسيوية ، أو هندية أولا وآسيوية بعد ذلك ، أما الصين فليست فقط اكثر أجزاء آسيا آسيوية ، وليست حتى صينية اكثر منها آسيوية هكذا ببساطة ، وانما هي الصينية اكثر منها آسيوية في الحقيقة .

كل من فرنسا والصين اذن جذع ملتحم بجسم قارته تماما ، وتلك هي الحقيقة المفتاح في توجيه وتكوين كل منهما . غا أن هناك بعد هذا فروقا هامة تعدل التفاصيل . فمن الأوليات في الجغرافيا أن لتوجيه فرنسا الجغرافي أبعادا ثلاثة ، تتفرد بها بين كل دول أوروبا ، مثلما تلخص بها كل كيانها ومقوماتها : القارة والأطلنطي والمتوسط . وقد قيمنا وزن البعد القاري الذي يعطيها ، الى ذلك ، مسحة وجوا من عالم وحضارة ومذاق «وسط أوروبا» التي تختلف نوعا عن مفهوم « غرب أوروبا » .

أما البعدان البحريان — وفرنسا تبدو كبرزخ ضخم بين البحر والمحيط — فالمتوسطي أسبقهما ، وهو قديم قدم روما والفال والكلت ، فهو الذي اخضع بلاد الغال للرومان عن طريق بروفالس (التي تستمد اسمها من تبعيتها كاقليم خاضع لروما) (٤) ثم فتحة الرون الحيوية وهو الذي ادى الى « الرومنة » بعد الكلتية ، وهو الذي ادخل الحضارة في أول مراحلها القديمة — عصارة وخلاصة الشرق القديم — الى فرنسا . وكما يقول اندريه زيجفريد ، فان فرنسا ما كانت لتكن نفسها بغير واجهتها المتوسطية (٥) .

أما البعد الأطلنطي فحديث العهد ، لم يتبلور — بعد مرحلة محلية ضيقة طالت عبر التاريخ — الا بعد كشف الأمريكتين ، وقد فتح امام فرنسا أبعادا عالمية جديدة حاسمة وفاصلة ، وعوضها عن ضياع أهمية البحر المتوسط القديم ، بقيمة البحر المتوسط الجديد ، وبعد أن كانت فرنسا — كبريطانيا ، كالصين كذلك — على نهاية

(4) W.G. East, *Hist. Geography of Europe.*
(5) *Mediterranean*, p. 31.

الارض والعالم (كان الرومان يسمون سكان بريتاني « آخر البشر » dernier des hommes (٦) ولا زال طرف شبه الجزيرة يسمى نهاية الأرض Finisterre ، على غرار في كورنوول) بعد هذا أصبحت تشارك بريطانيا في موقع القلب من العالم الحديث . وبهذا لم تنقطع فرنسا أو تتخلف أبدا عن آخر صيحة في الحضارة العالمية ، كما أن الأطلنطي هو الذي فتح أمامها آفاق الهجرة ومجالات التعمير والاستعمار .. الخ » .

نخلص من هذا الى أن موقع فرنسا من القارة ، وأبعادها فيها ، قد أسهمت في تحديدا توجيهها الجغرافي وفي توسيع فرصها التاريخية وآفاقها الحضارية ، بحيث امنت لها السبق المبكر في التحضر ، والتنوع والتعدد في التكوين ، ثم التجدد والتطور دائما مع الحضارة . ونكاد نقول من هذه الزاوية ان البحر المتوسط أعطاها الماضي ، والقارة أعطتها الحاضر ، بينما يعطيها الأطلنطي المستقبل. أو كما يقول زيجفريد مرة أخرى ، يمكنها بذلك أن تتطلع الى المستقبل وتنظر الى الماضي ، أن ترتبط — يعني — بالتقدم دون أن تفقد التقاليد (٧) .

ماذا — اذن — عن الصين ؟ لقد رأينا كيف تشارك فرنسا في الالتحام الوثيق بالقارة كخط محوري في توجيهها . لكن هذا البعد القاري في تكوين الصين يكاد يكون البعد الجوهري الطاغي ، أو الجامع المانع ، ولا نقول الأول والأخير . ورغم ان مدى وحدة التفاعل بين الصين والقارة قد تكون أقل فعليا من نظيرتها في حالة فرنسا ، وذلك بسبب حاجز الصحارى والجبال الذي لا تعرفه الأخيرة ، فان الوزن النسبي لذلك التفاعل في مجموع التوجيه الجغرافي للصين أكبر بالتأكيد من نظير الفرنسي . لماذا ؟ لأن الأبعاد الجغرافية والطبيعية الأخرى غير القارية للصين ضئيلة غير جاذبة أو مشدة بل من قدر ثانوي أو ثالث ، والعلاقة التاريخية عبرها فاترة هزيلة . ويمكن أن نشير الى البعد الهادي كمقابل للبعد الأطلنطي في حالة فرنسا ، كما قد نتلمس بعدا ما في جنوب شرق آسيا ومشارف البحار الجنوبية والمحيط الهندي كمقابل للبعد المتوسطي عند الأخيرة . وبالفعل فان الصين لم تعدم علاقات في هذين المجالين ، ولكن ما أبعد المدى والهوة بينها وبين مثيلاتها الفرنسية ، وما أشد ضعفها بالمقارنة . فالصين ، لأسباب عديدة ، لم تنزل البحر المحيط بمعنى الكلمة ، ولم تغامر الى أبعد من بحارها الساحلية المباشرة ، بل حتى لم تعرف فورموزا ولم تبدأ تعمرها الا منذ القرن السابع عشر (الميلادي !) وايا كانت تلك الأسباب التي سنعود اليها بعد فيكفينا هنا منها يقينا ذلك المحيط اللا نهائي المجهول المخيف — أكبر صحراء على وجه الأرض كما يصفه هويتلزي » .

(6) *Personnalité géographique de la France*, Preface by H.J. Fleure, 1946, p. 18.
(7) *Mediterranean*, p. 31.

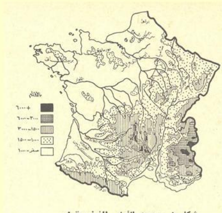
وحتى بعد الكشوف الجغرافية ظل الهادى من المجاهيل حين كان الأطلسي قد أصبح بحيرة أو شارعا ملاحيا . واليوم بالكاد فقط ، بدأت الصين - الشعبية - تضع قدما أو أصبع قدم فيه .

أما البعد الجنوبى ، فأوضح ، لكنه ليس أكثر اشراقا بصورة خاصة . للصين جبهة بحرية ملاحة فى سواحلها الجنوبية تواجه الهند الصينية وتفضي الى أرخبيلات جنوب شرق آسيا ، وقد ركبت الصين هذا الطريق بالفعل فى بعض مراحل التاريخ ، وفى القرون الاخيرة خاصة أرسلت عليه حشودا ضخمة من أبنائها المهاجرين ، كما يسجل التاريخ حالات تسرب فيها النشاط الصينى البحرى الى المحيط الهندى حتى سواحل شرق افريقيا ، كما وصل العرب - من الناحية الأخرى - الى سواحل الصين منذ وقت مبكر حتى قبل الاسلام . ولكن هذه جميعا لا ترقى الى أكثر من علاقات رمزية غير متوافرة ، واذا كان المحيط الهندى بعامة هو البحر المتوسط بالنسبة لآسيا شكلا ، فلم يكد يكن كذلك موضوعا ، وعلى أية حال فدور الصين لم يكد يطرقه فضلا على أن يتغلغل فيه ، اقتصر منه على دائرة بحر الصين الجنوبى فى دور أشبه بدور الروسيا فى البحر الأسود بالنسبة الى البحر الأبيض المتوسط نفسه .

لكل هذا يعود البعد القارى فيؤكد نفسه كالمحور الأسي فى توجيه الصين . وهنا أيضا ، كما في فرنسا ، كان له شعبتان أساسيتان . فاذا كانت فرنسا قد تداخلت مع القارة بطريق السهل الساحلى الشمالى من جهة ، وحوض وفتحة الراين من جهة ثانية ، فقد تفاعلت الصين مع القارة بطريق الهضاب والممرات المنخفضة نسبيا فى الشمال الغربى ، بوابة الصين الحقيقية ، ثم بطريق السهول والمنخفضات الساحلية المتجهة شمالا الى منشوريا وما حولها .

اللاندسكيب الطبيعى :

تتشابه فرنسا والصين كثيرا فى الأساس الجيولوجى الذى يرقد تحت وجه الأرض فيهما . فالأساس القاعدى فى كل فرنسا هو الالتواء الهرسينى القديم الذى يرجع الى الزمن الأول ، ولكنه يغطى بالارسابات الأحدث فى أغلبه ولا يظهر على السطح الا فى المناطق الصلبة فى هضبة فرنسا الوسطى ومرتفعات بريتانى (أرموريكا) . أما الصين فجزء منها فى الغرب يتبع النظام الهرسينى ، والجزء الشرقى السائد يمثل نواة صلبة أركية قديمة ترجع الى ما قبل الكامبرى ، وهى التى نما حولها اليابس فى هذا الجزء من آسيا . بعد هذا ، تتشابه الوحدتان فى وجود الالتواءات الألبية الحديثة على أطرافهما الداخلية، تجاه القارة ، على شكل مماس هامشى لا أكثر : البرانس والألب والجورا على حواف فرنسا ، والتبت ونظام



شكل ١ - وجه الأرض الفرنسية :
مجمع تضاريس أوربا وملخص لها

الهملايا على حواف الصين الحقيقية ، وان كانت هذه الالتواءات الحديثة تترامى بمساحات شاسعة فى أجزاء من الصين الخارجية .

فاذا ما انتقلنا من الباطن الى السطح ، فان الظاهرة المثيرة التى تلفت النظر بل تصدمه صدما هى أن ها هنا وهناك بلدا من « بلاد الأنهار » المعدودة بالضرورة والامتياز . فأرض فرنسا ، كأرض الصين ، تغطيها شبكة كاملة من الأنهار الهامة أو الضخمة التى تختطها بالعرض وتتتابع من الشمال الى الجنوب . وأنت حيثما كنت فى الصين الحقيقية أو فرنسا لا يمكن أن تبعد عن مجارى أو أحواض الأنهار الا نادرا وقليلا . ويختلف الاتجاه العام بالطبع ، هنا الى الشرق وهناك الى الغرب . وقد يختلف النمط كذلك : فى الصين شبكة عرضية تتعامد عليها روافدها طوليا مما ينتهى بها الى نمط تكعيبى واضح ، وفى فرنسا نمط شبه دائرى متشعع يتألف من وحدات عنقودية كل منها كالحزمة وينبع من مركزها واحد فى الوسط تقريبا وينثنى متشععا فى خطة دائرية واحدة تقريبا . فأغلب أنهار الصين خطية ، بغض النظر عن الانثناءات ، فى حين أن أغلب انهار فرنسا قوسية بدرجة أو بأخرى . ولكن تظل الحقيقة اللافتة أن مجموع الشبكة يتقارب جدا فى منابعه أو روافده ، بخاصة فى فرنسا التى تتوازى وتكاد تتشابك أنهارها فى قطاع أو آخر ، والتى يسلم الواحد منها الحركة الى الآخر ، الأمر الذى أدى الى ربطها جميعا ببعضها البعض بسلسلة عديدة من القنوات الملاحية الشهيرة عبر خطوط التقسيم أو نقط الاقتراب . وفى الصين تقرب الروافد الطولية بين أحواض الأنهار العرضية الرئيسية ، حتى ليكاد خط التقسيم بينهما أحيانا أن « يتلاشى » كما مدت بينها قنوات صناعية واصلة كالقناة العظيمة بين الهوانجهو واليانجتسي . وأغلب هذه الانهار صالح

للملاحة في معظم أحباسه بدرجة أو بأخرى ، ولا يشذ الا القليل كاللوار لأسباب محلية .

فرنسا والصين اذن أرض أنهار لا جدال . ودور الأنهار كخطوط اتصال ومواصلات في ربط أجزاء كل منهما دور تاريخى حتى ليسمى الصينيون — من فرط ارتباط الطريق في أذهانهم بالنهر — الطرق البرية بالطرق الجافة [8] .. ومن حيث الترتيب الجغرافى البحت ، ولكن أكثر منه من حيث الأهمية النسبية والدور العمرانى والتاريخى ، يمكن أن نتلمس باستثناء الرون والراين ، تناظرا طريفا وموحيا بين الشبكتين . فابتداء من الشمال، قد نعد البيهو الصغير الحجم في أقصي شمال مثلث السهل الأصفر ، مكافئا معقولا للسوم فى بيكاردى بأقصي شمال فرنسا . ثم يلى الهوانجهو بحجمه وضخامة حوضه وسهله الرسوبى الخصيب الكثيف ، ليقابل حوض السين بشبكته العنقودية المتفرعة التى تؤلف حوض باريس الدائرى العظيم . والمثير أن أعالى الحوضين — بصدفة جيولوجية غريبة — تتناظر في نوع خاص جدا من التربة . والاشارة في حالة الهوانجهو هى بالطبع الى تربة اللويس الشهيرة التى تغطى شمال غرب الصين حول نواة استبس الأردوز والتى يقطع الهوانجهو الأعلى عبرها وتغطى السهل الأصفر في أدناه لونه المميز . أما اذا بدا ذكر اللويس غريبا في حالة فرنسا ، فما ذاك الا لأنه أقل شهرة ، ولكن ما يسميه الفرنسيون limon في بيكاردى والذى يغطى من حوض باريس نحو ٥ ملايين هكتار [9] وهو نوع من اللويس من مخلفات العصور الجليدية ويمثل امتدادا لنطاق كبير معروف جيدا في وسط أوربا . وعدا هذا فان النهرين يمثل كل منهما مركز الثقل العمرانى في بلده ، وقطب الجاذبية والمركزية والعاصمية فيهما ، مثلما يجنح الى الشمال من رقعتها ، وكل منهما يمثل أغنى مناطق بلده في الزراعة ومن أغناها فى الصناعة ، كما أن المجرى الأسفل من النهر فيهما يمتاز بالتعرجات والانحناءات الرسوبية وأخطار الفيضانات والغرق ، وان كان السين لا يصل في ذلك الى مدى الهوانجهو الذى تعرض — لفرط الترسيب في واديه من مفتتات اللويس الهشة — لتغيرات نكبائية في مجراه أكسبته شهرته غير الأثيرة « كاسي الصين » China's Sorrow كما أن السين نهر ملاحى يعج بالحركة ، حيث لا يشجع الهوانج كثيرا . ثم يأتى اللوار واليانجتسي كفرسي رهان : كل منهما من أطول أنهار بلده وأضخمها حوضا وكل منهما من مناطق العواصم القديمة (أورليان ، نانكين) ، وكل منهما من أغنى مناطق الزراعة والانتاج والسكان ، وان تفوق اليانجتسي في هذا نسبيا مثلما يتفرد عمليا في باب الملاحة . ومما يلفت النظر أن أواسط حوضي السين واللوار « يتداخل بلا تحديد أو تقسيم واضح فى سهل متصل ما بين باريس وأورليان وتور حتى ليطلق البعض على المنطقة اسم منطقة ما بين النهرين الفرنسية French Mesopotamia وذلك أيضا مايفعل أسفل حوضى الهوانجهو واليانجتسي حيث يندمجان فى الواقع فى سهل أحد لاينقطع هو السهل الاصفر الذى تستقر قاعدته فى الحقيقة على نهراليانجستى . أخيرا فثمة يقابل الجارون نهر السيكيانج فى أقصى الجنوب . ورغم اختلاف الحجم والاتساع النسبى والطبيعة السهلية أو شبه الهضبية ، فان كلا منهما يمثل مركز الثقل البشرى فى الجنوب . وكما ينفصل الجارون عن أنهار الشمال انفصالا واضحا بهضبة فرنسا الوسطى ، ينفصل السيكيانج كثيرا بهضبة جنوب الصين المرتفعة المعقدة .

هذه السمترية الواضحة بين هيدرولوجية المنطقتين ، لم يكن معدى عن أن تترك انعكاساتها على معالم السطح والتضاريس بعامة . فهى تقسمه الى قوالب اقليمية عريضة من المرتفعات والكتل الهضبية التى تتناظر هى الأخرى بقدر ما . من أهم الخصائص التى يلاحظها لابلاش عن وجه فرنسا ، ويمكن أن نجدها تكرر في الصين ، تناوب وتعاقب المرتفعات والكتل مع السهول والمنخفضات ، واحدة تلو الأخرى فى توازن وايقاع مطردين ». وكنتج جانبى لهذا التعاقب والتناوب بين المرتفعات والمنخفضات ، يبرز — على نطاق أكثر محلية وضآلة — تعاقب وتناوب بين رقع التربة الجيدة والرديئة (ماسمى فى فرنسا mauais et bon pays ينعكس بدوره على خريطة السكان ، وهو التوزيع الذى يؤثر بدوره على طبيعة وحركة الهجرات الداخلية بصورة متشابهة كما سنرى . فاما عن تناوب المرتفعات والمنخفضات ، فحوض باريس الطبقى الدائرى — بمفهومه الاقليمى الواسع — يقابل السهل الشمالى المثلث فى الشمال ، بينما تتناظر شبه جزيرة بريتانى بتلالها المصرسة مع شبه جزيرة شانتونج بتلالها الجبلية الشهيرة ، ثم الى الجنوب تمتاز الصين بخط جبلى اوسط يشطرها بوضوح كالسلسلة الفقرية هو خط جبال تسن لنج شان لشهيرة ، ويمكن أن نجد لها مقابلا — باهتا نوعا — في فرنسا ممثلا في مجموعة المرتفعات المقطعة ابتداء من بورجنديا الى بواتومارة بالأطراف الشمالية للهضبة الوسطى . وهذه الأخيرة نفسها ، التى تقطعها اودية اللوار والجارون ، تقابل هضبة جنوب الصين التى قطعتها أودية الروافد الرئيسية المتعامدة لليانجتسي والسيكيانج والتى زادتها التعرية تآكلا وتمزيقا ، وكل من الهضبتين الجبليتين المنحدرتين تعانى من تعرية التربة وفقرها على السفوح والمنحدرت ، وامكانيات التربة والحياة محدودة فيهما الا في أودية الأنهار التى لا تغطى الا مساحات ضئيلة . بل ان التناظر ليصل الى حد انتشار تربة الكارست الشهيرة في الاثنتين ، وهى التربة

(8) Fairgrieve, p. 234.
(9) La Blache, op. cit., p. 35 ; J.M. Sourdillat, *Géographie Agricole de la France, Coll. Que Sais-Je ?*, 1950, pp. 16, 64, ff.

الجيرية المتحللة التى غسلتها المياه والتعرية . ففى سفوح مرتفعات كوانجسي ويونان وكوايتشاو تستشرى طبوغرافية الكارست بينما تعد منطقة Causses في جنوب غرب هضبة فرنسا الوسطى مثلا نموذجيا للظاهرات الكارستية ، اذ تسود التكوينات الجيرية المسامية التى حللتها التعرية المائية وهربت هيدرولوجيتها من السطح الى الباطن لتترك اللاندسكيب أشبه بالصحراء الجرداء [11] .

يبقى بعد هذا أن ننظر الى السهول في مجموعها والمرتفعات في مجموعها لنجد مزيدا من التناظر المورفولوجي العام . فرغم اختلاف نسبة السهول الى المرتفعات اختلافا بينا ، حيث تزيد كثيرا في حالة فرنسا ولحسن حظها ، فان سهول فرنسا كسهول الصين تتجمع معا على الجانب البحرى أو الساحلي ، بينما تسود المرتفعات الجانب القارى الداخلي . فالسهول الفرنسية تمتد من أرتوا في أقصى الشمال حتى بيارن في أقصى الجنوب الغربي ، على شكل قوس هائل hour-glass يضيق كثيرا كلما اتجهنا جنوبا (وهو في مجموعه يشبه أن يقابل السهل الانجليزى في جنوب شرق بريطانيا) . وكذلك تفعل تقريبا سهول الصين ، وان يكن بتقطع شديد . فالسهل الأصفر ، الذى يتصل بسهول منشوريا شمالا ، والذى يندمج في سهول اليانجتسي جنوبا ، يتصل عبر شريط ساحلي ضيق بسهول السيكيانج التى تنفتح وتتسع نسبيا بعد ذلك الاختناق . أما المرتفعات ـ هنا وهناك ـ فتسود في الداخل باستمرار حتى الحدود القارية لتتكامل مع مرتفعات وسط القارة .

ولا يبقى أخيرا الا أن ننظر نظرة شاملة الى مورفولوجية السطح العامة في كل من فرنسا والصين الحقيقية ، لنرى الى أى حد تتقارب ـ أو تتباعد ـ في خطوطها العامة . من المأثور عن فرنسا أنها مجمع أوربا ، ملتقى أوربا ، كأنما القارة بكل ملامحها الرئيسية على ميعاد فيها . هذا تضاريسيا ، ولكن بشريا أيضا كما سنرى .. فالعناصر الأولية العظمى في تضاريس أوربا ، بل بالأحرى في تضاريس أوراسيا برمتها ـ السهل الشمالى العظيم ، الهضاب والجبال الوسطى ، وأودية ومرتفعات أشباه الجزر الجنوبية ـ تجتمع ثلاثتها في نهاية الارض من كتلة اليابس هذه ، في فرنسا وحدها من بين كل قطاعاتها . فكثيرة هى الدول والأقطار التى تتمثل فيها عنصران من تلك الثلاثية ، ولكنها فرنسا فقط التى تنفرد بها الى درجة الاحتكار . وذلك لأنها تمثل الرأس الدقيق لثلث العالم القديم المنتهى شرقا على طول المحيط الهادى .

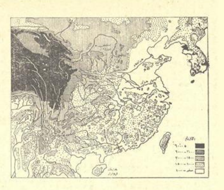
(10) Cressey, p.62.
(11) F.J. Unstead, *Europe of Today*, pp. 144-5.

فالسهل الشمالى العظيم يتمثل فيها في سهول ومنخفضات السواحل الشمالية والغربية من ارتوا حتى سهول أكيتين في حوض الجارون ، والجبال والهضاب الوسطى تتمثل في مرتفعات الوسط ابتداء من الفوج وبورجنديا حتى هضبة فرنسا الوسطى ، هذا عدا الألب في الجنوب الشرقي في سافوا ، أما أودية أشباه الجزر الجنوبية فتتبدى في الشريط الساحلى الضيق في بروفانس ثم في نتوء وادى الرون الذى يأخذ شكل المدخنة أو الأنبوب الضيق .

فكيف ـ بالمقارنة ـ تبدو صورة الصين الآن في مجموعها ؟ تلك العناصر الأولية في مورفولوجية أوراسيا تنفرج باطراد ، كما هو معروف ، كلما اتجهنا شرقا ، حتى تصل الى منتهاها على طول جبهة الهادى ، ولهذا لا يمكن أن تجتمع في أى وحدة اقليمية في الشرق الأقصى . وليست الصين باستثناء ، ولكنها مع هذا تمتلك قوالب اقليمية ترمز الى هذه العناصر ان لم تمثلها بذاتها أحيانا . فاذا كانت الكتلة الكبرى من جسم الصين الحقيقية ابتداء من هضبة أوردوز ومرتفعات الشمال عبر جبال تسن لنج شان تمثل امتدادا مباشرا للجبال والهضاب الوسطى ، وكان قطاع وادى سيكيانج بحوافه في الجنوب يمكن بسهولة ان يعد امتدادا لشبه جزيرة الهند الصينية ، فان السهل الأصفر وان لم يكن له علاقة قط بالسهل الأوراسي الشمالى العظيم ، بديل محلى له بصفة تقريبية وبهذا ، دون ابتسار للحقيقة العلمية أو اعتساف للمنظور ، نستطيع أن نرى الثلاثية التضاريسية القاعدية التى تلتئم بصورة مثالية في فرنسا في أقصى الغرب ، تتمثل بطريقة أو بأخرى في الصين في أقصى الشرق . ولنا بعد هذا كله أن نخلص باطمئنان الى قدر مقنع من التناظر العام في المعالم والخطوط العريضة في مورفولوجية السطح بين كل من وحدتينا ، فرنسا والصين . وعلينا الآن أن نتساءل عما اذا كان هذا يدفع بالمقابلة الى آفاق وجوانب أخرى من الدراسة .

من المناخ الى الاقتصاد

الثلاثية القاعدية التى رأيناها على وجه الأض في فرنسا تتكرر بعامة في المناخ ، ومن ورائه النبات بطبيعة الحال . فبصورة تعميمية ، يسود سهول الشمال والغرب الأطلنطى مناخ غرب أوربا بخصائصه المعروفة جيدا ، بينما تتبع مرتفعات الوسط من الحدود الشرقية حتى هضبة فرنسا الوسطى مناخ وسط أوربا الذى يختلف الى حد معلوم عن مناخ غرب أوربا في مزيد من القارية وفصلية المطر ذات القمة الصيفية نوعا ، وأخيرا فثمة مناخ البحر المتوسط الشهير في شريحة الساحل الجنوبى ونصف حوض الرون تقريبا .



شكل ٢ ـ ملامح السطح في الصين .
الصين الحقيقية أو الأصلية تكاد تبدو كدائرة يحددها خط كنتور ٥٠٠ر٠٠٠ر٦٠٠ قدم تقريبا .

ومعنى هذا فروق مناخية واضحة بين أجزاء فرنسا، لعل أبسطها وأهمها أن المطر ـ باستثناء الهضبة الوسطى بظروفها الأوروجرافية الخاصة ـ يقل بعامة نحو الداخل، ولكن خاصة نحو الجنوب حيث يختفى تماما في الصيف ويخلق الجو الحار المترب والنبات المحروق الذى يكاد يصل الى حالة صحراوية في القطاعات لأسوأ حظا مثل منطقة الكامارج camargue التى تقع الى الشرق توا من دلتا الرون والتى تسمى أحيانا لشدة جفافها « الصحراء الفرنسية » (١٢) حتى لتوشك على أحسن تقدير ألا تزيد على واحة من الرعى في قلب النطاق الأوسطى:

والفروق النوعية المناخية فالنباتية بين فرنسا والصين فروق أساسيه وجذرية ولا سبيل الى التقريب بينها ، ولا هو المقصود بحال . غير أن التشابه الذى يستحق أن نضع اكثر من خط تحته هو التقسيم الثلاثى العام الذى يعود فيبدو في الصين كما ميز فرنسا . فرغم أن الصين ـ في الحقيقة كل الشرق الأقصى حتى الى الشمال من منشوريا ـ تخضع لنظام المطر الموسمى من حيث هو نظام مطر ، فليس يعنى هذا أن الصين تتبع المناخ بمعناه الدقيق الكامل ، قل رمزا بمعناه الهندى ، وانما تفطى الصين الحقيقية ثلاثة أنماط مناخية أولية .

ففى أقصى الجنوب وحده ، في حوض السيكيانج وشريطه الساحلى ، يتحدد المناخ الموسمى بمعنى الكلمة بحرارته المدارية وأمطاره الغزيرة التى قد تتعدى الصيف كثيرا (الأمر الذى يؤكد مرة أخرى ارتباط هذه الشريحة مناخيا ونباتيا كما هو تفارسيا بأشباه الجزر الجنوبية). وفى أقصى الشمال الغربى ، من الناحية الأخرى ، يسود مناخ الاستبس القارى الذى يتدهور الى شبه صحراء نحو الداخل ويكاد يلمس المناخ اللاورنسي المطير نحو الساحل حيث يمس هذا الأخير رأس السهل الأصفر قرب بكين بالفعل . وفيما بين هذه النطاقين الهامشين المحدودى المساحة ، يغطى الرقعة الرئيسية من كتلة الصين نوع المناخ الصينى ، الذى ان اشترك مع الموسمى فى المطر الصيفى أساسا ، الا أنه لوقوعه خارج المدار وتعرضه لنفوذ قلب اليابس الآسيوى مباشرة ، يختلف عنه في برودة الشتاء القارسة التى قد تقترب من الصفر قرب المدار وربما تعرف الثلج حتى فى السهول المنخفضة وتعطى الصين جوا أو مسحة « أوربية » فى الشتاء مقابل المسحة الآسيوية في الصيف في الوقت الذى تبدو الهند «آسيوية» صيفا وشتاء .

ومحصلة هذا فروق حادة بين الشمال والجنوب ، فرغم سيادة المطر الصيفى عامة ، فان فصل المطر يتراوح بين ٩ شهور فى أقصى الجنوب ، تتناقص حتى تصل الى ٣ فقط أو أقل فى أقصى الشمال ، وبنفس النسبة تتناقص كمية المطر . ويساعد وجود خط الجبال الوسطى ـ تسن لنج شان وامتداداتها شرقا ـ على توليد وتأكيد هذه الفروق الاقليمية ، حتى لتعد خط تقسيم أساسى فاصل فاصل فى كل الحياة المناخية والنباتية فى الصين الحقيقية. وبالمقارنة مع فرنسا ، نجد اختلافا جذريا فى فصل المطر ، فقلبه الصيف فى الصين والشتاء فى فرنسا ، كما نجد اتجاه انحدار المطر مقلوبا ، فهو يقل كلما اتجهنا شمالا فى الصين ، وجنوبا فى فرنسا .

هذه الصورة المناخية والنباتية ، بما فيها من فروق نوعية ومشابهات توزيعية ، تنعكس بالضرورة على الحياة الاقتصادية . فالمحاصيل الزراعية تبدى اختلافات اقليمية واسعة بين الشمال والجنوب في كل من فرنسا والصين على السواء ، ولكنها أشد وأعمق فى الصين لاتساع رقعتها وحدة تفاوت مناخاتها . والخريطة الزراعية فى فرنسا ، فى أعم تبسيط ، تعطى الشمال والأخص حوض باريس للقمح أولا ، وان كان انتاجه منتشرا فى أغلب المناطق الزراعية بكثافات أقل (١٣) . أما الوسط الهضبى الجبلى البارد فيسوده الشوفان والشيلم ، بينما تتركز الذرة بالذات فى الجنوب الغربى الدافىء الرطب . أما خارج الحبوب ، فرغم أن الكروم تنتشر عموما وبعيدا ، الا أن قطب الانتاج يتركز بعنف فى الجنوب أساسا . ثم ثمة محصولان أشد تركيزا ومحلية : الزيتون في النطاق المتوسطى بصرامة ثم التوت فى حوض الرون حول ليون بالتحديد .

والآن ، ورغم اختلاف أنواع المحاصيل نفسها ، فليس من الصعب أن نرى خطة عامة تتبع منطقا جقرافيا مشابها

(12) Ibid., p. 149.

(13) Sourdillat, pp. 64 ff.

في الصـــين . فالحبوب تتـألف من القمح الذى يقتصر تماما على النصف الشمالى ، حيث يبرز السهل الاصفر فيه كمركز الثقل المطلق . ونفس التوزيع يصـدق على المحاصـيل الثانوية التالية والتـابعة للقمح : الدخن فى المناطق الأقل مطرا ، والصويا فى المناطق الأكثر مطرا . وعلى العكس من هذا تماما ، وكما يقتصر الذرة على الجنـوب الغربى فى فرنسا ، يسود الأرز النصف الجنوبى من الصين بكل كثافة وتركيز ، بينما يختفى تماما من الشـمال ، فلا يلتقى الأرز والقمح الا فى شريط بوسط الصين . ثم نلقى مجموعة من المحاصيل المتخصصة غير الغذائية تقتصر على النصف الجنوبى من الصين : القطن فى شماله تجاه حوض اليانجتسى ، والشاى والتوت فى مرتفعات جنوب الهضبة، حيث المدرجات الدافئة المطيرة .

وهنا نلاحظ التقاء اما مطلقا أو تقريبيا بين الصين وفرنسا فى عدة نقاط . ففى القمح ، الذى يسود الشمال فى الحالين ، تقود الصين العالم انتاجا ، وتقود فرنسـا أوربا خارج الاتحاد السوفيتى . ثم نلاحظ أن الصـين وفرنسا تلتقيان على التوت — الجنوبى — فى انتاج الحرير، فالصين — أصل الدودة التى نقلت الى الغرب جميعا — هى أعظم منتج فى العالم ، وفرنسا هى أعظم منتج له فى أوربا . وبعد هذا فان الاقليمين يتقاربان الى حد ما فى أهمية الحبوب فى الانتاج الزراعى ، فهى تغطى نحو ثلاثة أرباع المساحة المزروعة فى الصين ، مقابل النصف تقريبـا فى فرنسا — والفارق يرجع الى ضغط السكان العنيف فى الأولى . واذا كانت الصين زراعية فى الصف الأول ، فان فرنسا — مثل نادر فى أوربا — تسمى فيها الزراعة «العمود الفقرى للأمة الفرنسية» (١٤) ، ولها شهرة خاصة جـدا فى التوازن الدقيق المستقر بين الزراعة والصناعة بحيث تعتبر وسطا ذهبيا فى هيكل الاقتصاد بعامة . وأخيرا ، فكل من الصين وفرنسا تتمتع بدرجة نادرة من الاقتراب من الكفاية الذاتية الزراعية عموما .

ومادمنا بصدد الحديث عن الاقتصاد ، فيحسن أن نسجل بعض جوانب من التقارب فى الانتاج المعدنى والصناعى، رغم الفروق الأساسية بين دولة زراعيه أسـاسا لم تبدأ التنمية الصناعية الا حديثا ، وبين دولة قديمة راسـخة فى الصناعة . فمن بين المعادن الفلزية الأساسية ، يبرز الفحم والحديد . والعلاقة بينهما عكسية ما بين فرنسـا والصين ، فالصين من أغنى دول العالم بالفحم الجيد ، والاحتياطى الهائل يأتى بين المقدمة بالتأكيد ، أما فرنسا فقيرة فيه كما وكيفا وتستورد ثلث اسـتهلاكها (١٥) . والحديد على العكس ، فرنسا تملك رصيدا عظيما ، بينما مخزون الصين فقير ضئيل .

ولكن هناك نقطة تشابه عامة فى التوزيع والجيولوجيا. فرغم وجود بعض حقول من الفحم والحديد منتشرة فى أنحاء الدولتين ، الا أن الموارد العظمى والانتـاج الفعلى تتركز بعنف فى حقل رئيسى واحد ، ليس هذا فحسب ، وانمـا فى الشمال خاصة ، وبالاخص على أطراف وحدود الشمال: فثمة فى فرنسـا حقل فحم الشمال ، امتـدادا للحقل البلجيكى عبر الحدود السياسية ، الذى يحتكر ثـلاثة أرباع الانتاج ، بينما تناظره الصـين بحقلها الهائل فى شانسى — شنسى فى أقصى الشمال الغربى حيث يرقد ٧٠٪ من الرصيد .وبنفس العنف يتركز الانتاج فى نفس الدائرة الجغرافية . أما الحـديد فليس ثمة عمليا الا حقـل اللورين ، تعدينا وتصنيعا ، فى فرنسا (٩٠٪) على مرمى حجر من حدودها الشمالية الشرقية.أما فى الصين فالرصيد والانتاج مقسم بين حوض اليانجتسى وبين حوض الهوانجهو وما شماله .

وتتشابه الدولتان بعد هذا فى اقتصار موارد الطاقة المائية على الجنوب الجبلى أو الهضبى المطير ، وهى فى الحالين لم تتم بما فيه الكفاية . ولكن الصين تنفرد بعـد ذلك بمجموعة من المعادن اللافلزية الصغيرة التى تتركز منها فى أعماق الجنوب أساسا والتى تحتل فيها مركز الصدارة العالمية أو نحوها . تلك هى معادن التنجستن ، الانتيمونى والصفيح . وفى مقابل هذا تنفرد فرنسا بمعدنين على جانب كبير من الأهمية : البوكسيت — خام الألمنيوم — فى الجنوب على ضلوع الألب الفرنسية والرانس وعلى البحر المتوسط غرب الرون ، وتأتى فرنسا فى انتاجه الرابعة فى العـالم والأولى فى أوربا . الثـانى هو البوتاس الذى يتركز فى الالزاس وتحتل فيه فرنسا المركز الثالث فى العالم (١٦).

التعمير والعمران

لفرنسا ، فى تكوينها الاثنى أو الجنسى ، شهرة فريدة تتواكب مع شهرتها الخاصـــة فى التركيب الجغرافى أو المورفولوجى : فمقابل ثلاثية السهول الشمالية والمرتفعات الوسطى والشريحة المتوسطية ، هناك ثلاثية أخرى عتيدة فى العناصر والسلالات البشرية ، تكاد تنفرد بها أيضـا من بين كل وحدات أوربا ، وتتلخص فى اجتماع العناصر الاســاسية الثلاثة على أرضـها ، النورديين والألبيين والمتوسطين ،فى تلاحم وتشابك عميق بعيد المدى . انها مرة أخرى ، مجمع أوربا أنثروبولوجيا كما هى فيزيوغرافيا، بوتقة أوربا التى تختزل وتصهر عناصرها الاولية العريضة.

والمنطق خلف هذا التركيب بسيط مباشر ، اذ لمـا كانت فرنسا هى النهاية الدقيقة لأرض القارة ، وكان محور التعمير آتيا من قلب القارة الى الأطراف ، فقد أصبحت فرنسا وكأنها مصب أو مصفى للموجات القارية الكبرى. فعلى طول السهول الساحلية الشـمالية وأرض الراين

(14) L.M. Sommers, in World Geog., op. cit., p. 262.
(15) Id., p. 261

(16) Id., pp. 261-2.

الأوسط امتدت العناصر الجرمانية أو التيوتونية لتحتل حوض باريس والدائرة العريضة حوله ، لتنفذ منها عبر بوابة بواتو لتغطى السهول الغربية حتى حوض الجارون. والى هذه الفرشة الواسعة ينتمى البورجنديون فى الشمال الشرقى ، والنورمانديون فى الشمال الغربى ، بينما ساد على السهول الرئيسية بين الطرفين الفرانك (الفرنجة) الذين تدفقوا أصلا من موطنهم فرانكونيا شرق الراين (لاحظ الاشتقاق) ليعطوا فرنسا فى النهاية اسمها هذا (لاحظ الاشتقاق مرة أخرى) (١٧) . أما عنصر البحر المتوسط فقد أتى من الجنوب ليمتد على الجبهة الساحلية وليتمدد على طول الرون كالمألوف .

وفيما بين هذا وذاك غطى العنصر الألبى ، ومنه الكلت الذين سادوا عصر الغال ، غطى الهضبة والمرتفعات الوسطى كاسفين يرتبط ارتباطا مثيرا وشهيرا بخط الكنتور العالى . وقد كانت منطقة انتشار العناصر الألبية أوسع مما هى الآن ، ولكنها تقلصت تحت ضغط العناصر الشمالية خاصة حتى لتمثل معاقلهم انوعرة الحالية منطقة التجاء أكثر منها أى شىء آخر . ولقد كان من أبرز الشظايا التى تطوحت الى الأطراف المعزولة الوعرة البريتون في بريتانى ، فهم من آخر بقايا العناصر الكلتية على القارة كلها والتى قذفت بها دوامة الحركة الطاردة المركزية التى فرضتها العناصر الشمالية الى نهاية الأرض التى أصبحت له ملجأ بقدر ما أصبحت بهم متحفا .

وحين نلتفت الى الصين فى أقصى الشرق وأقصى الانفراج من كتلة أوراسيا ، لا يمكن بطبيعة الحال أن ننتظر ثلاثية جنسية كهذه الفرنسية ، فالمحيط الجنسى كله مختلف ، وكذلك المجال الجغرافى . لكن هناك بالفعل ثلاثية من نوع آخر . فالصين التاريخية هى الوطن الأب أو الأم للجنس الأصفر أو المغولى الشرقى رغم أن الأصول الأولى لم تزل غامضة . والمرجح ان صينيى الزراعة الحضارية الذين نعرفهم ونعرفها تاريخيا والذين نطلق عليهم اليوم شعب الهان Han عموما (نسبة الى أول أسرة امبراطورية وحدت الصين مثلما تسب الصين نفسها الى الأسرة التالية أسرة تسين Tsin) لم يظهروا فى موطنهم الأصلى في شمال غرب الصين (كانسو وشانسي وأعالى الهوانجهو بعامة ، أو حوض الويهو بخاصة) الا حوالى ألف سنة قبل الميلادى ، بل وحتى القرن السابع قبل الميلاد لم يكونوا قد تعدوا في توسعهم التاريخى نهر اليانجتسى جنوبا والييهو شمالا . أما قبل ذلك فكان ثمة فرشة قاعدية من السكان الأصليين طردهم الصينيون نحو الأطراف عامة والجنوب والغرب خاصة وأساسا حيث نجد اليوم بقاياهم بوضوح في قلاعه الجبلية الوعرة المعزولة والمعقدة ، بل لقد قذف ضغط الصينيين بجزء منهم الى

(17) Ripley, p. 156.

شكل ٣ — توزيع السكان في فرنسا ، لاحظ التجانس النسبى ، تكاد الأنهار تكون مقروءة من خلف نقط السكان .

أعماق الهند الصينية جنوبا . ولم يعد سكان « الصين الأصلية » هم « السكان الأصليين » ..

ففى تضاعيف جنوب الصين تنتشر اليوم بضع عشرات من الملايين من هؤلاء « السكان الاصليين » ، يمكن اعتبارها نطاقا أو بالأحرى مجالا جغرافيا ـ جنسيا مشتتا . ومن أهم هذه العناصر اللولو Lolo ، والنوزو Nosu ، والموزو Moso ، والمانتسى Mantse التى تتوزع فى مرتفعات يونان وستشوان وسيكيانج ، والمياوتسى Miao.se فى كوانجسى وكوايتشاو وهيونان (١٨) . يضاف الى هذا شظايا ـ رغم أنها تناهز العشرة ملايين ـ من الثاى والشان والمون خمر التى تبقت بعد أن طرد الجسم الأساسى منها الى بورما وسيام فى الهند الصينية (١٩) . وعدا هذه الكتلة الأساسيا فى الجنوب ، لعل من الطريف أن نلاحظ أن شظية من السكان الأصليين القدماء هى اللاى Lai التجأت منذ البداية أمام ضغط الصينيين الى مرتفعات وجبال شبه جزيرة شانتونج (٢٠) ، على غرار ما فعل كلت البريتون في شبه جزيرة بريتانى في فرنسا .

على أن الصينيين اذا كانوا قد أزاغوا السكان الأصليين الى أقصى الجنوب والغرب ، فقد تعرضوا بدورهم من أقصى الشمال والغرب الى موجات عديدة وافدة من قلب آسيا تمثلت فى المغول والمانشو أساسا ، الى جانب بعض العناصر التركية والتنجوس . وقد ترك المغول والمانشو

(18) Haddon, *Races of Man*; Cressey, p. 45.
(19) Dorothy :oodman, *A.B.C. of the Pacific*, Penguin, 1943, pp. 12-3.
(20) Deniker, *Les Races et les Peuples*, p. 45.

باعدادهم الضخمة أثرا واضحا فى الشمال بحيث يمكن أن نتحدث هنا عن مجال جنسى مختلف نوعا عن الصينيين الهان .

وهكذا نستطيع أن نميز – كما فى فرنسا بمعنى ما من المعانى – بين ثلاثية جنسية يمثل الصينيون الحقيقيون جسمها الأساسى ، يحف بها نطاقان مختلفان من الشمال والجنوب . وكما تتباين الصفات الجنسية فى فرنسا من الشمال الى الجنوب ، نجد هنا أن الشمال أطول قامة وأفتح لونا بصورة ملحوظة ، بينما الجنوب أقصر قامة ولونه يجنح الى الأصفر البنى . ومن الطريف أن هذه عموما هى نفس الاتجاهات العريضة فى تباين الصفات الجسمية فى فرنسا – مع الفارق الأولى طبعا بين القوقازية هنا والمغولية هناك .

هذه صورة مقارنة للتعمير الجنسى بين وحدتينا فرنسا والصين ، ومن الممكن والمفيد أن ننتقل منها الآن الى صورة العمران البشرى،لنرى الى أى حد هما تتقاربان أو تتباعدان . فما دمنا قد وجدنا قدرا مقنعا من التناظر فى المورفولوجية الطبيعية وفى جوانب شتى من الحياة المناخية والاقتصادية ، فان لنا أن نتوقع على الأقل هامشا من تشابه فى السكان وزنا وتوزيعا ومشاكل .

ونبدأ على الفور فنقول ان أبرز حقيقة عن الصين هى بلا شك سكانها . ان الصين – يقينا ! – سكان قبل أن تكون أى شيء آخر ، أرضا أو تاريخا ، حتى جنسا أو ايديولوجية . والصين التى تزيد اليوم عن ٧٠٠ مليون وتزن مابين ربع وخمس البشرية ، واضح جدا لا حاجة الى القول بأنها ليست اضخم قوة ديموغرافية فى آسيا وحدها بل فى العالم أجمع . والمهم ان من الممكن هنا أن نزعم – مع فارق المقياس الرهيب – مثل هذه الضخامة والصدارة لفرنسا فى أوربا ، وذلك رغم أنها بعيدةعنها اليوم بالفعل .

فعلى الأقل طوال العصور الوسطى وحتى الانقلاب الصناعى ، كانت فرنسا تقليديا اكبر وحدة سكانية فى أوربا ، بما فى ذلك الروسيا نفسها . فطوال عصر الزراعة ، وما دامت الزراعة أساس القوة البشرية ، فقد كان لفرنسا السبق المطلق فى أوربا بفضل مساحتها الكلية ونسبة المساحة الصالحة للزراعة منها . وهذه القاعدة الطبيعية العريضة ، وذلك الصرح السكانى الضخم ، كانا الأساس المادى الوثيق لقوة فرنسا السياسية التى تعاظمت خاصة فى القرنين ١٧ ، ١٨ حين كانت فرنسا وسياستها وساستها محور القوة ، وباريس ومدنيتها وفنونها قطب الحضارة فى أوربا .

ففى ١٦٥٠ حين كان مجموع سكان أوربا ١٠٠ مليون، عدت أو تعدت فرنسا ٢٠ مليونا أى بنسبة ٢٠٪ (مقابل ٩ ملايين لبريطانيا ، ١٢ مليونا للروسيا !) (٢١) . ولكن من اللحظة التى ضاع فيها دور الزراعة كعصب القوة ، أى مع الانقلاب الصناعى ، كان أمرا مقدورا أن تتراجع فرنسا بانتظام قوة بشرية وقوة سياسية . ورغم أن فرنسا منيت بعد ذلك بافراط ضبط النسل ، مما ضاعف من تقلصها وتناقص سكانها ، فقد كان ذلك هو العامل الفيصل . فلم تلبث أن تفلتت عليها ألمانيا أولا ثم بريطانيا ، كما يوضح هذا الجدول (٢٢) .

١٨٢٠	١٨٧٠	١٩٢٠
فرنسا ٣٠	ألمانيا ٤٠	ألمانيا ٦٠
ألمانيا ٢٥	فرنسا ٣٧	بريطانيا ٤٧
بريطانيا ٢١	بريطانيا ٣١	فرنسا ٣٩

وفى النتيجة فلقد تهاوت نسبة الأمة الفرنسية سكانا فى القارة من ٢٠٪ فى منتصف القرن ١٧ الى نحو ١٠٪ ، أى النصف ، عند بداية القرن العشرين ، ثم الى نحو ٧ر٥٪ أى الثلث فقط فى الوقت الحالى (٢٣) . ولكن تظل الحقيقة التاريخية أن فرنسا فى الجزء الأطول من ماضيها كانت تقود أوربا فى حجم السكان مثلما فعلت وتفعل الصين دائما فى آسيا ، فكلاهما عموما أكبر قارته سكانا كما هو مساحة، وذلك باستثناء الاتحاد السوفييتى. عدا الحجم ، فان فى توزيع السكان ونمطه الجغرافى نقط التقاء أخرى وهامة بين البلدين ، وكذلك الى حد ما فى التركيب والتوزيع السكنى .

فمن الأخير ، ونعنى به سكان الريف وسكان المدن ، فمن المأثور جدا عن فرنسا ذلك التوازن الدقيق ، الوثيق، المستقر ، بين نسبة سكان الريف ونسبة المدنية ، بل وبين نسبة المدنية العامة ونسبة المدنية الكبرى أو المتروبوليتانية. وهذا بالطبع انعكاس مباشر للتوازن بين الزراعة ودرجة التصنيع ، والاثنان معا يؤكدان صفة التوازن الجميم فى تكوين فرنسا بعامة والذى تكاد تنفرد به فى أوربا . فنحو نصف سكانها يعملون بالزراعة ويقيمون فى الريف ، بينما يقل فيها بصورة نادرة عدد المدن الكبرى ، واكثر منها المدن المليونية ، اذا ما قورنت بمثيلاتها من دول أوربا . وحتى عاصمتها ذات الدور الخاص جدا والشهرة الذائعة فى المركزية العاصمية لا تبدو ضخمة بمقياس المثل . وهذه جميعا سمات وقسمات يمكن أن نلمسها تقريبا فى الصين رغم أن الصين حتى بعد الثورة الشيوعية لا زالت زراعية وريفية أساسا ، أو على الأقل فان الهوة ومسافة الخلف

(21) A. Landry, *Traité de Démographie*, pp. 62-3.

(22) Unstead, p. 160.
(23) A. Sauvy, *La Population*, Paris, 1960, p. 85.



شكل ٤ – الصين والسكان مترادفان .
الخريطة تضم اكثر من ٧٠٠ مليون نسمة ، أى بين ربع وخمس البشرية ، والصين السكانية هى صين الانهار ، وصين الأنهار تكاد ترسم دائرة شبه منتظمة .

بين البلدين فى هذا الصدد أقل من المألوف بين دولتين أخريين فى أوربا وآسيا ، حتى وان كان التقارب من طرف واحد . خذ مثلا نسبة سكان المدن عامة : فمقابل ٥٣٪ لفرنسا ، سجل تعداد ١٩٥٢ نحو ٢٥٪ للصين (٢٤) . بالمثل نسبة سكان المدن الكبرى (+ ١٠٠ ألف) : فرنسا ٤ر١٥٪ (٢٥) ، الصين ١٠٪ وباريس نفسها تقارب شنغهاى (+ ٧ ملايين) . وعلى أية حال فان التقارب أوضح ، وهو من الطرفين ، فى مجال التوزيع الجغرافى للسكان . فكبلدين من بلاد الأنهار والأمطار ، تلعب الأودية والسهول الرطبة دور المغنطيس فى توزيع السكان هنا وهناك على حد سواء . وأهم الملامح – سيان هنا أن تقول الضوابط – المشتركة بين كثافة السكان فى فرنسا والصين ، هى تكاثف السكان فى السهول الفيضية ثم أودية الأنهار ثم على السواحل . فسواحل فرنسا نطاق كثافة أعلى غالبا من المتوسط ، بينما ساحل الصين كله نطاق بارز الاكتظاظ .

(24) Sommers, pp. 484, 260.
(25) Pierre George, *La Ville*, 1952, p. 10.

وفى فرنسا كما فى الصين يكاد يكون من الممكن أن نقرأ أو نستشف من خريطة السكان بالنقط خريطة الشبكة النهرية الحاكمة خلفها . أما السهول والأحواض الفيضية فيكفى أن حوض باريس العظيم نواة نووية للسكان فى فرنسا تناظر توا نواة السهل الأصفر فى الصين . فحوض باريس يشغل ربع مساحة فرنسا ولكنه يشمل أكثر من ثلث سكانها ، والسهل الأصفر يمثل نحو ٨ر٨٪ من مساحة الصين الأصلية ولكنه يضم ٧٪ من سكان الصين الكبرى كلها .. واذا كانت فرنسا تمتاز بكثافة عالية خاصة على الحدود فى الشمال والشرق الصناعى ، فان للصين أيضا تركزا نادرا فى كثافته وضخامته على تخوم الداخل يتمثل فى حوض ستشوان . واذا نظرنا الى خطة توزيع السكان العامة فى البلدين ، فسنجد أن النصف الشمالى يضم نسبة من السكان أكبر كثيرا من النصف الجنوبى بعامة حيث تتضاءل رقع العمران والخصوبة وتقل الكثافة الى حد بعيد وبخاصة فى هضبة فرنسا الوسطى هنا وفى مرتفعات جنوب الصين المفسولة هناك . وهاتان الهضبتان الأخريتان بالذات توصف كل منهما تقليديا بانها تنتج من الأطفال اكثر مما تنتج من المحاصيل ، وانها تمج أو تصدر من الرجال اكثر مما تغل من الانتاج (٢٦) . كذلك وبذلك يبرز النصف الشمالى فى كل من فرنسا والصين وهو الأكثر تمدنا ونصيبا من المدن الكبرى . فمن فئة + ١٠٠ ألف ، كان النصف الشمالى من فرنسا فى ١٩٥٤ يملك ١٥ مدينة مقابل ١٠ للجنوب ، بينما أعطى تعداد ١٩٥٢ الصين شمال اليانجتسى ٥ مدن مليونية مقابل مدينتين فقط جنوبه(٢٧) . واذا كان من أخص خصائص كثافة السكان فى فرنسا ، التى تؤكد مرة أخرى صفة التوازن العام فيها ، والتى مع ذلك ينبغى الا نبالغ فيها كما يحذرنا ألفريد سوفى (٢٨) هى التجانس المحسوس فى توزيعها العام ، بمعنى عدم حدة الفروق المحلية بين أجزائها المختلفة ، فان درجة تفاوت الكثافة فى الصين الأصلية حتى بين الشمال والجنوب ليست بالغة الحدة لأنها جميعا تغرق تحت طوفان ثقيل من الاكتظاظ الاقصى والضغوط القصوى . ومن الملاحظ أن الهجرة الداخلية فى فرنسا كما فى الصين تعمل فى اتجاه واحد نحو تجنيس الكثافة العامة بقدر أو بقدر الامكان . ذلك ، كما وجدنا ، أن الأراضى الجيدة والرديئة فى كل منهما تتوزع فى نوع من التعاقب والترتيب ، بحيث تجد كل منطقة رديئة مصبا مجاورا مباشرة لفائض سكانها ، منطقة الجذب الجيدة . عن فرنسا ، مثلا ، يقول لابلاش « ان فرنسا بلد يبدو أنه صنع لكى يمتص الى مدى بعيد ذات هجرته هو نفسه » (٢٩) . ومثل هذا يمكن أن يقال بسهولة عن الصين .

(26) Whittlesay.
(27) Sommers, p. 484.
(28) Traité, p. 71.
(29) Op. cit., p. 11.

حول العلم والدولة العصرية

بقلم: نزيه نصيف

يتزايد اليوم الاهتمام ببناء الدولة العصرية في مصر، وادارتها . والدولة العصرية لاتقوم – بحق – بعد الديمقراطية ، الا استنادا على العلم والتكنولوجيا . ومن هنا فان العلم والتكنولوجيا لم يصبحا موضوع اهتمام أهل العلوم وحدهم ، وانما أهل السياسة كذلك . بل لقدوصل الأمر بعالم كبلونت B.K. Blaunt الى القول بأن العامل الحاسم في الســياسة في عصرنا هذا هو العلم وتطبيقاته العملية في المشروعات الهندسية بكافة أنواعها . ذلك أن العلم يمكن أية دولة اليوم من أن تتفحص بدقة مواردها القومية وخطتها ، وأن تحتل – اذا أرادت – المكانة التى تسمح لها بها هذه الموارد ، اذا تم استغلالها بالطريقة السليمة . (١)

وقد أضحى من المألوف اليوم أن نقرأ لكتاب يولون اهتمامهم الاول في تعرضهم لمشكلات الدول النامية ، الى قضايا الثورة العلمية والتكنولوجية . بل لم يعد غريبا أن نشاهد اليوم من يطابق بين مفهوم «التنمية السياسية» من ناحية ومفهوم «التحديث والعصرية modernization» من ناحية أخرى (٢) .

فما هو العلم والتكنولوجيا ، وما هى القضايا المختلفة التى تثيرها مرحلة الثورة العلمية وبناء الدولة العصرية فى البلدان النامية ؟ ذلك ما نحاول تلمس اتجاهاته العامة فى هذا المقال .

1) Sprout, « Geopolitical Hypothesis in Technological Perspective », in *World Politics* (January, 1963), p. 205.

2) Packenham, Approaches to the Study of Political Development, in *World Politics* (October, 1964), p. 120.

مجالات الثورة العلمية

تستخدم كلمة «العلم» فى استعمالها العام ، للدلالة على مجموعة منظمة من المعرفة والرأى وقد تدعمت بطريقة منهاجية عن طريق الاثبات (البرهان) المعترف به أو عن طريق دليل الملاحظة . (٣)

ويفرق الكثيرون بين ما يعرف بالعلوم الطبيعية أو البحتة ، ومايعرف بالعلوم الانسانية أو الاجتماعية . على أن اصطلاح «العلم» اذا استخدم بمفرده ، يقصد به فى أغلب الاحيان الدلالة على العلوم البحتة ، أو ذلك اللون من المعرفة الذى يتضمن فكرة التجربة والمشاهدة والاختبار فى أدق صورها ، والذى يعرف بالعلوم الطبيعية الاساسية من كيمائية وفيزيقية ورياضــية وجيولوجيـة وفلكية ونباتية وحشرية . كما قد يتطرق التعريف الى كافة مجالات تطبيق هذه المعارف سواء فى الهندسة أو الزراعة أو الطب أو الصيدلة أو ما اليها .

ويقودنا هذا ، الى تفرقة أخرى هامة بين مجالين أساسيين يمكن أن يتحقق فيهما ومن أجلهما العمل العلمى: الأول هو « البحث research » والثانى هو «التقدم والتنمية development » (٤) (فالبحث هو الدراسة النظامية المتعمقة التى تجرى بهدف التوصل الى معرفة أكمل بالموضوع محل الدراسة ، أما التقدم والتنمية فهما استخدام هذه المعرفة بهدف انتاج مواد أو أدوات أو نظم أو وسائل أو عمليات ذات نفع عملى . ورغم ما قد يبدو

3) *The Happer Encyclopedia of Science*, Edited by Newman (NeW York, 1963, vol. IV, p. 1047.

4) Benjamin, *Science, Technology and Human Values* (Columbia, 1965), p. 242.

لأول وهلة من أن المجال الثانى للعمل العلمى هو الاكثر فائدة ، فان التقدم العلمى والحضارى والاقتصادى لدولة من الدول لا يمكن ان يتم — في الاجل الطويل — الا بالعمل على هذين المستويين معا ، لكى يفيد كل منهما من الآخر ويفيده .

أما التكنولوجيا ، فهى أهم مظهر من مظاهر استخدام العلم في مجال التقدم والتنمية . وقد أضحى العلم والتكنولوجيا على درجة من التشابك قد نعجب معها اذا علمنا أن عمر التعاون بين هذين المجالين لايزيد كثيرا عن قرن من الزمان . والتكنولوجيا هى المعرفة والنشاط المنظم الذى يستقل عادة في العمليات الصناعية ، ولكنه قابل للتطبيق في الواقع على اى نوع من أنواع النشاط العملى بدرجات متفاوته من الكفاية .

واذا كانت التكنولوجيا وثيقة الصلة بالعلم بصفة عامة . فهو أوثق بالهندسة بصفة خاصة فالعلم يعنى يفهم الانسان للعالم الطبيعى من حوله ، أى بدراسة الخصائص الكامنة للمكان والمادةوالطاقة والعلاقاتالمتبادلة فيما بينها ، والهندسة هى تطبيق المعرفة الموضوعية فى خلق الخطط والتصميمات ووسائل تحقيق الأهداف المرجوة (٥) . أما التكنولوجيا ، فهى تعنى بالادوات والوسائل والطرق الفنية التى تستخدم في تنفيذ هذه الخطط والمشروعات . ومن هنا فانه عند الحديث عن الوظيفة الاجتماعية والاقتصادية للعلم ، ودوره فى بناء الدولة العصرية ، غالبا ما تذكر التكنولوجيا الى جانب العلم ، حيث يقصد بهما معا متتابعين استخدام العلم في التقدم والتنمية وبناء الاساس المادى للمجتمع .

والوسيلة الأساسية لانتشار العلم والتكنولوجيا وقيامهما بدورهما فى تغيير مجتمع ما ، هى التعليم والتدريب . ومن هنا فان تدريس العلوم الاساسية والتدريب الفنى والمهنى ، يعدان من أهم وجوه العمل العلمى فى بلد من البلاد . ويكون ذلك عن طريق المدارس والجامعات والمعاهد ومراكز التدريب الفنى والمهنى .

للعلم اذن ثلاثة وجوه : وجه بحثى ، ووجه تطبيقى ، ووجه تربوى ، والتقدم العلمى والتكنولوجى ، وبناء الدولة العصرية لا يكون الا بالعمل فى هذه المجالات الثلاثة معا ، عملا متكاملا متناغما .

العلم والانسان الجديد

ولعل أول أسباب الاهتمام ، فى اطار الدول النامية ، باحداث الثورة العلمية والاسراع بها هو أن العلم وحده

5) Mc *Graw-Hill Encyclopedia of Science and Technology* (New York, 1965), vol 12, p. 72, and vol. 13, p. 406.

هو القادر على خلق الانسان العصرى الجديد الذى يحتاجه زماننا هذا . فليس العلم — كعمل انسانى — مجرد جمع للحقائق والصياغات ، وليس حشدا للارقام والمعادلات ، وانما للعلم بعده الفلسفى والتاريخى والاجتماعى والنفسى، لأن الانسان هو خالق نظرته الخاصة الى العالم ، وهو القياس الذى يوزن به — من ثم — كل شيء ، ولهذا قيل ان العلوم الطبيعية ذاتها انما تعد علما انسانيا . (٦) .

وليست التكنولوجيا مجردتجميع للعدد والآلات وحشد للأجهزة والمعدات ، ذلك أن لها جانبها الانسانى الأصيل. اذ لاتفيد التكنولوجيا الانسان كمجرد أداة تيسر الانتاج فحسب ، وانما هى تؤثركذلك على التكوين النفسى والفكرى للانسان نفسه . فالتكنولوجيا أداة متزايدة الأهمية في تحديد الادراك perception اذ أن التكنولوجيا وسيلة هامة من وسائل التحصل على المعرفة الصحيحة ليس بمجرد اقتباسها ، وانما عن طريق خلق حقيقة جديدة يعيها الفكر البشرى بعد أن يخلقها بنفسه ، وهذا هو مفهوم « المعرفة عن طريق الخلق » knowledge through creation

وان تطور « التكنيك » أو الاسلوب الفنى ، لهو تطور الانسان : قدراته العقلية واليدوية ، خبراته وتطلعاته ، ذكائه وامكانياته ، أساليبه وعلاقاته الاجتماعية (٧) ومن هنا فان في دراسة التكنولوجيا دراسة للانسان ، اذ أن التكنولوجيا بخلقها لظروف الوجود والعمل ، انما تستحدث عناصر جديدة في تكوين الانسان لابد من الالمام بها لفهم الانسان فهما كاملا . ودراسة التكنولوجيا تسمح لنا بمزيد من المعرفة بالانسان وبتطوره فى السياق التاريخى ، ذلك أن الانسان يعبر عن نفسه ويطور ذاته من خلال الانتاج التكنولوجى تماما كما يعبر عن نفسه ويطور ذاته من خلال الانتاج الادبى والفنى . وكثيرا ما يقال للتدليل على أثر الانتاج التكنولوجى — الذى قام الانسان بخلقه — على هذا الانسان نفسه ، أن الانسان قد خلق الآلة ، وسرعان ما أصبح عبدا لها .

وعندما تهدف دولة من الدول النامية الى الاسراع بالثورة العلمية والتكنولوجية وبناء الدولة العصرية ، فهى لا تفعل ذلك طمعا في المكاسب المادية التى يأتى بها العلم فحسب ، بل توخيا كذلك للانسان الجديد الذى يخلقه التقدم العلمى والتكنولوجى . فليس تخلف احدى الجماعات الانسانية — في النهاية — سوى عدم بلوغ هذه

6) Gerhalm, « Science and Man », in *The Intellectual Face of Sweden* (Uppsala, 1964), p. 121.

7) Suchodolski, « Philosophical Issues of Technology », in *Polish Perspectives* (Warsaw, March 1964), pp. 16-21.

العلمية والتكنولوجية ، وهى الحضارة التى تؤلف الآن صورة التقدم الانسانى ، والمحرك لهذا التقدم .

ولا تتحقق التنمية فى مجتمع من المجتمعات ويخلق الانسان خلقا جديدا ما لم يصبح العلم سمة حية من سمات ثقافة المجتمع وأسلوبا فى تفكير افراده وفى سلوكهم أى ما لم يصبح العلم والتكنولوجيا واقعا اجتماعيا منبثقا من الباطن فى هذا البلد . وقد عبر « رينيه ماهو » مدير عام اليونسكو ـ خير تعبير عن هذه الحقيقة حين قال أن « التنمية هى العلم وقد أضحى ثقافة » (٨) .

العلم والتنمية الاقتصادية

على أن ذلك لا يقلل بحال من أهمية العلم لجهود الانتاج والتقدم المادى فى الدول النامية ، وهى الجهود التى تحظى ـ عن استحقاق ـ بالجانب الاكبر من اهتمام الساسة فى الدول الناشئة . فقد ازداد التلازم بين التنمية الاقتصادية من ناحية والعلوم والتكنولوجيا من ناحية أخرى زيادة أصبح الناس معها يقولون ببساطة عندما يصفون بلدا بالتخلف : « انه يفتقر الى التجهيزات العلمية والفنية » . فلقد اضحت الفوائد الاقتصادية والاجتماعية المترتبة على استخدام التكنولوجيا واضحة جلية ، مما يظهر فى ارتفاع مستوى المعيشة بصفة عامة ، كما يظهر فى تحسن الخدمات الطبية وتسهيلات التغذية والسكن والملبس والنقل والاتصال السريع .. الى غير ذلك من مظاهر (٩) .

وهناك عوامل ثلاثة أساسية تتحكم فى التنمية الاقتصادية ، وتسترعى اليوم انتباه الأساتذة ورجال السياسة والاقتصاد . هذه العوامل الثلاثة هى : العمل (متضمنا الادارة) ، ورأس المال بصوره المختلفة ، ثم ما يمكن أن نسميه « بالمعرفة » ، ويندرج ضمنها الاسس العلمية والاساليب التكنولوجية التى يستند اليها الفن الانتاجى ومناهج التنظيم (١٠) .

وقد اصبح من غير المستغرب اليوم الحديث عن العلم والتكنولوجيا « كقوة انتاجية مباشرة » (١١) ، ذلك أن العلم والتكنولوجيا قادران اليوم بامكانياتهما الهائلة التى لم يسبق لها مثيل ، وفرص تطبيقها فى مجالات الزراعة والصناعة وغيرها من المجالات التى تسمح بافضل استخدام للعمل البشرى ، على حل المشكلات العديدة التى تواجهها معظم الدول النامية .

من هنا فان جانبا هاما من تحقيق التقدم للدول النامية ، يتم عن طريق مجرد « تحويل » المعرفة والعلم ونقلها الى هذه الدول فى صورة معدات وأجهزة (١٢) . فاذا تجاوزنا ذلك ، وتم تكييف هذه المعرفة مع الظروف المحلية وتطويعها للبيئة المتلقية لها ، فان هذا يمثل بلاشك أسرع وأفيد السبل المعاونة على تحقيق عملية التنمية . ولذلك فايا كانت أهمية نقل المعرفة والعلوم كدعامة أساسية للنمو الاقتصادى ، فمن الضرورى لكل بلد ان يعتمد على نفسه ، وأن يلجأ الى اسلوبين أساسيين لتحقيق بنائه الذاتى فى مجال العلم والتكنولوجيا ، الاول : هو تنظيم وتخطيط أوجه النشاط العلمى والتكنولوجى ـ بجانبيه البحثى والعملى ، والثانى : هو تعليم وتدريب الافراد العلميين والفنيين . وهذا الجهد فى سبيل بناء الامكانيات الذاتية لبلد من البلاد فى مجال العلم والتكنولوجيا لكى يتمكن فى سرعة وفعالية من حل مشكلات التنمية هو مايطلق عليه عادة اسم « الثورة التكنولوجية » . وهى ثورة لا تتحقق ـ كما قلنا ـ بمجرد نقل العلم والتكنولوجيا كآنية سحرية مستوردة من الخارج ، وانما بغرس العلوم ونموها كجزء لا يتجزأ من ثقافة المجتمع الذاتية .

العلم والأطماع الاستعمارية

ولأن العلم هو المفتاح لحل معظم مشكلات الدول النامية ، فان الدول الاستعمارية تضع العراقيل فى سبيل تقدم الدول الناشئة فى مضماره وترجع جذور ذلك الى عصر الاستعمار التقليدى نفسه حين قامت سياسة التعليم الاستعمارى بصفة عامة على عنصرين : الاول هو الحد كميا من نطاق التعليم ، والثانى هو الاهتمام فى اسلوب التربية بالحفظ والاستظهار دون تنمية أسلوب فى التفكير العلمى ، والتلاعب بالحقائق العلمية لاخماد الحماسة القومية فيمايتعلق بامكانيات التقدم الاقتصادى والتكنولوجى للاقليم المستعمر ، ثم تركيز معظم الاهتمام على العلوم النظرية فى الآداب والفلسفة والقانون بصفة خاصة ، دون الاهتمام باتاحة فرص التخصص فى العلوم البحتة والتطبيقية والفروع الفنية والمهنية .

وقد كان هدف الدول الاستعمارية من هذه السياسة أن تظل البلدان المستعمرة محتاجة على الدوام الى الاعتماد على « الدولة الأم » علميا وتكنولوجيا ، فلا تستطيع ان تطالب بالاستقلال عن كفاءة ، فان حصلت عليه لم يكن بامكانها أن تقف على قدميها من الوجهة العملية ، فاذا

8) Quoted in « UNESCO Chronicle » (Septembre 1966), pp. 11-12.

9) « Science and Development », in UNESCO Chronicle (May 1969).

10) Chastin, « La Science, la technique et la croissance économique », dans *Impact Science et société*, vol. XIV, No. 4 (1964), p. 261.

11) Zvorykin, « Science as a Direct Productive Force », in *Impact of Science on Society*, vol. XIII, No. 1, (1963), pp. 49-60.

12) UNESCO, *What is UNESCO?* (Paris, 1966), pp. 25-26.

بالاستقلال مجرد مظهر قانوني شكلي يخفي من ورائه شللا وتبعية في البنيان الاقتصادي باكمله . وفي أحيان كثيرة لجأ المستعمرون الى سحب جميع الخبراء والمعدات الفنية عند خروجهم لكي يتركوا البلد حديث الاستقلال في حالة من العجز التام ، ووصل الأمر في بعض الأحيان الى حد نزع أجهزة التليفون وصنابير المياه !

ان الدولة النامية تبقى غير كاملة الاستقلال طالما بقيت تابعة للخارج علميا وتكنولوجيا ، وغير متمكنة من توفير الشروط الداخلية اللازمة لتنميتها الخاصة ، ويؤدى ذلك الى تعويق النمو الاقتصادى فضلا على كونه صورة من صور التبعية الثقافية والسياسية . والمعونة الفنية التى قد تقدمها الدول الفنية الى الدول النامية - على الرغم من نفعها - قد يكون لها صعوباتها وأخطارها . ولهذه المعونة الفنية مظاهر أساسية ثلاثة : الأول هو تقديم امكانيات التعليم والتدريب لمواطنى الدول النامية في ميادين تحتاج اليها ، والثانى هو تقديم خبراء أجانب ومستشارين ومدرسين يمكن أن يسدوا نقصا في مجال العمل البشرى الماهر ، أو أن يساعدوا الوطنيين في اتقان هذه المهارات ، والثالث هو تقديم المعدات والتجهيزات والالات والانتاج التكنولوجى الذى لا يتيسر الحصول عليه في البلد المتلقى للمعونة (١٣) .

ولهذا النوع من المعونة مشكلاته وتهديداته . فالى جانب أن الاستعانة بالخبراء الاجانب تكتنفها في العادة متاعب مرجعها صعوبة التفاهم لاختلاف اللغة والتكوين الثقافى ، فان للامر أيضا مصاعبه الاقتصادية اذ أن الاستعانة بخبير أجنبى أمر باهظ التكاليف . كذلك فان للامر مخاطره السياسية . فالى جانب أن الخبير يميل عادة الى الاستئثار بالجانب الاكبر من خبرته دون اشراك أهل البلاد فى تعلمها والاستفادة منها ، فان المعونة الفنية (ولأنها لا تعتبر حتى اليوم التزاما بل منحة من معطيها) تحاط عادة بشروط واضحة أو خفية تتعارض فى حقيقة الأمر مع النمو المستقل للدولة حديثة الاستقلال ومع مصالح أبنائها .

وكثيرا مايكون المعونة نوعا من «الرشوة السياسية» وحتى اذا لم تكن كذلك فان الخبراء كثيرا ما يقومون بأعمال التجسس على المؤسسات العلمية والاقتصادية الوطنية ، وربما مارسوا بعض التأثيرات التخريبية عن طريق التشكيك في قدرة أهل البلاد من الناحية العلمية والفنية والمهنية . ويصل الامر في بعض الاحيان الى حد قيام الخبراء الاجانب بدور حيوى في النظام الادارى والفنى والاقتصادى يستطيعون التأثير منه على المراكز الحيوية في البلاد ، وخاصة حين يمنح هؤلاء الخبراء حق « الفيتو » ، كما في الاتفاقية الخاصة بالتعاون الفنى بين مالى وفرنسا التى وقعت في سنة ١٩٥٩ (١٤) .

والى جانب هذه المخاطر السياسية فان المعونات الفنية تستهدف دائما توجيه اقتصاديات البلاد النامية توجيها يتناسب ومصالح الدول الاستعمارية ، وذلك بدفع هذه البلاد للمضى فى انتاج المواد الخام والابقاء على اقتصادياتها زراعية متخلفة . كما يتم استغلال هذه الاتفاقات الخاصة بالمعونة الفنية لتمهيد الطريق أمام احتكارات الدول الاستعمارية للحصول على طلبات تصدير من الدول التى تتلقى المعونة . ومن ذلك أن طلبات التصدير التى تلقتها ألمانيا الغربية مثلا عن هذا الطريق قد بلغت ماقيمته ٨٠٠،٠٠٠ مليون فرنك في عام ١٩٥٨ وحده .

من هنا نجد أن الدول النامية تركز جانبا كبيرا من جهودها على محاولات الاستغناء عن « استيراد » الخبرة العلمية والتكنولوجية من الخارج قدر الامكان (١٥) . ولكن الدول الاستعمارية لا تترك الدول النامية وشانها فى هذا الصدد ، فثمة سياسة لاجتذاب العلماء الفنيين من الدول النامية تحت اغراء المال والجاه والحياة السهلة اليسيرة للهجرة الى البلاد المتقدمة . وليس هنا مجال عرض للاحصائيات بهذا الخصوص ، ولكن لعله مما يدعو الى الدهشة أن البلاد الافريقية والآسيوية تقدم للغرب من الفنيين أكثر مما تتلقى منه اذ ثمة عملية امتصاص مستمرة للتكنولوجيين وأصحاب التخصص العلمى من أفريقيا وآسيا الى أوربا ، ومن أفريقيا وآسيا وأوربا وأمريكا اللاتينية الى الولايات المتحدة ، ويهدد ذلك بلاشك جهود بناء الدولة العصرية في البلدان النامية .

العلم وصراع الأيديولوجيات

على أنه اذا كانت الثورة العلمية قد زادت من حدة الصراع بين العالم المتقدم والعالم المتخلف ، فانها قد

13) Organization for Economic Co-operation and Development, « *Development Assistance Efforts and Politics* », (September, 1963), p. 40.

14) Osende, « The Dangers of Foreign Aid », in *Revolution* : Africa, Asia, Latin America (July, 1963), pp. 66-67.

15) Kirpich, « Foreign Experts », in *Finance and Development* (March, 1967), p. 44 ff.

خففت – في نظر البعض – من حدة الصراع بين العالم الشيوعى والعالم الرأسمالى . فثمة من يرى أن صراع الايديولوجيات الذى يشهده العالم اليوم ، قد بدأ يذوب تحت تأثير الثورة العلمية ، وبصفة خاصة الانجازات التى تحققت في مجال التلقائية automation ، أو حضارة العقول الالكترونية التى تحس وتفكر وتتخذ القرارات للبشر ، وتعد من ثم امتدادا وتوسعا للانسان .

ويرى أصحاب هذا الرأى أن الأفكار السياسية التى ستقوم على اعتبارات الوفرة بدلا من الندرة ، لابد أن تختلف عما يعرف « بالرأسمالية » أو « الشيوعية » في صورتها التقليدية ؛ لانه عندما يتمكن العالم من زيادة ثروته على النحو الضخم الذى توفره التلقائية فان مشكلات ستجد ربما لاتجدى في حلها ببساطه مثل هذه الايديولوجيات التقليدية . ويشير السير ليون باجريت (١٦) الى عنصرين يرى أنهما يمثلان تحديا للتجربة الشيوعية تحت تأثير التلقائية . الاول هو توفير الجهود الذى تيسره التلقائية ، والذى يرى أنه سوف يحد من أهمية العنصر ذى الاعتبار الأول في الفكر والمجتمع الاشتراكى وهو العمل . والعنصر الثانى أن الطبقات التكنولوجية الجديدة التى تظهر نتيجة التلقائية ، سوف تعدل من التصور الماركسى لطبقات المجتمع في مرحلة التحول الاشتراكى .

ولكننا نعتقد – على العكس من ذلك – أن توفير الجهود الذى تسمح به التلقائية لن يقلل من شأن العمل ، وانما سيجعله أكثر فنية ورقيا ، ويسمح بمتسع من وقت الفراغ يستفاد به فى الاستمتاع والنمو الثقافى والفنى للانسان الجديد . ومن ناحية أخرى فاننا نرى أن التخطيط الشامل الذى يسمح به المجتمع الاشتراكى ، والضمير الجماعى والروح الثورية التى تسوده انما تساعد على تسهيل مهمة التقدم العلمى والوصول به الى معدلات أعلى مما يمكن أن يقوم فى المجتمع الرأسمالى (ومن ناحية ثالثة ، فاننا نعتقد أن الامكانيات الهائلة التى توفرها التلقائية أو غيرها من مظاهر الثورة العلمية لاتكفى فى حد ذاتها للقضاء على كافة مظاهر الاستغلال .

ان التقدم العلمى يؤدى بالضرورة الى مزيد من تحرر الانسان من القيود التى تفرضها عليه الطبيعة ، ولكنه لا يؤدى فى كل الاحيان الى تحرر الانسان من القيود التى قد تفرضها فئة من الناس على فئة أخرى . بل ربما كان العكس هو الصحيح ، فكلما أصبحت السيطرة على العملية الانتاجية – بحكم التطور التكنولوجي في يد فئة أقل عددا، كانت فرص الاستغلال امامها أكثر مواتاة . وفي مجتمع الآلية والتلقائية ، نستطيع أن نتخيل مدى قدرة من اهم حق « الضغط على الازرار » على السيطرة والاستغلال ، اذا أرادوا ذلك ولم توجد العقيدة السياسية والتنظيم السياسي اللذان يمنعان الاستغلال .

ان التقدم العلمى في حد ذاته لن يحل مشكلة استغلال الانسان للانسان ، ومن هنا فلا تستطيع دولة من الدول النامية فى سعيها لبناء الدولة العصرية أن تعتقد أن سعيها لاحراز التقدم العلمى والتكنولوجي سوف يعفيها من الدخول فى القضايا الفلسفية والسياسية الخاصة بالحرية والمساواة والعدالة . ان البلد قد يستطيع فى ظل مفهوم الدولة العصرية أن يحقق تقدما اقتصاديا وفنيا هائلا ، ولكن يبقى دائما سؤال مطروح وهو : لمن تتجه ثمرة هذا التقدم ، وكيف تتوزع ؟

هذه هى أهم القضايا المتصلة بعلاقة العلم ببناء الدولة العصرية في بلد من البلاد النامية . ويمكن أن نلخص المناقشات التى تثيرها هذه القضايا في نقاط خمس : الأولى، هى أن بناء الدولة العصرية تقتضي ايلاء اهتمام بالغ للعلم في وجهه البحثى ووجهه التطبيقى ووجهه التربوى على حد سواء . والثانية ، هى أن خلق الانسان الجديد – وهو العنصر البشرى في الدولة العصرية – انما يتوقف على احداث ثورة علمية تستطيع أن تحول العلم في المجتمع الى ثقافة . والثالثة ، أن التوسع فى الانتاج – وهو العنصر المادى في الدولة العصرية – انما يعتمد فى جانب أساسي منه على تنظيم وتخطيط أوجه النشاط العلمى والتكنولوجى بجانبيه البحثى والتطبيقى ، وعلى تعليم وتدريب الأفراد العلميين والفنيين . والنقطة الرابعة ، أن الدولة العصرية يجب ألا تكون دولة تابعة للخارج علميا وتكنولوجيا ، فان ذلك ليس الا صورة للاستعمار الجديد يعوق الدولة النامية عن التقدم الحر . والنقطة الخامسة والأخيرة ، أن سعى دولة من الدول النامية لبناء الدولة العصرية لا يمكن أن يعفيها من الدخول في القضايا الفلسفية والسياسية الخاصة بالحرية والمساواة ، والعدالة ؛ لأن التقدم العلمى غير قادر فى ذاته على القاء مشكلة استغلال الانسان للانسان .

16) Bagrit, *The Age of Automation* (London, 1965), pp. 11-13, 50-51.

قصة

فى المتجر

بقلم : محمود البدوى

هبطت سعاد من الاتوبيس فى شارع ٢٦ يوليو وهى تتلوى من العذاب لشـدة الزحام ، واتجهت كعادتها فى كل صباح الى المتجر الذى تعمل فيه بشارع قصر النيل ، وكانت الساعة تقترب من التاسعة وبقى على افتتاح المتجر بضع دقائق ٠٠ فمشت الهوينى تستعرض واجهات الحوانيت ٠٠ ولكنها لما أحست بعد عدة خطوات بأن الجو أخذ يكفهر وينذر بالمطر ، أسرعت لتدخل المتجر قبل نزوله ٠٠

وأخذت الريح تعوى بين ممرات العمـارات العالية وترج النوافذ وتعصف بالأوراق الملقاة فى الطريق محدثة دوامات صغيرة ٠٠

فحاولت أن تتقى الريح بالسير تحت البواكى ما أمكن ولما اقتربت من المتجر وجـدت أبوابه لا تزال مغلقة ٠٠ فوقفت فى جـانب وطـال وقوفها ٠٠

وأشفق عليها شاب يملك دكانا صغيرا قريبا من المتجر .. فأخرج لها كرسيا ودعاها للجلوس محتمية تحت العارضة .. فجلست صامتة منزوية ..

وكانت قد رأت هذا الشاب من قبل وهى ذاهبة الى عملها وراجعة منه .. وابتاعت منه شيئا .. منذ قرابة شهر .. فهو يبيع أدوات الزينة المستوردة والسجائر ..

وكانت تشاهده متأنقا فى ملابسه ووسيما ومهذبا للغاية .. ولكنها لم تعرف انه مقطوع الساق الا فى هذه المرة .. فتألمت له وأحست بالشفقة عليه وظلت تلاحقه بنظراتها وهى جالسة فى الخارج ..

واشتد المطر وأخذ فستانها يتعرض للماء الساقط .. فتقدم اليها « أحمد » بأدب وأفسح لها الطريق داخل دكانه الضيق .. ووقف هو فى الخارج وعلى وجهه البسمة التى لا تفارقه يتطلع الى الماء المنهمر بغزارة والى حركة المرور التى أخذت تشتد ..

وكان اليوم هو يوم الاثنين بداية الاسبوع فى الحى التجارى المتدفق بالحياة .. والدكان فى شارع « الشواربى » وقد اتخذه « أحمد » بعد الحادث الذى وقع له منذ عامين .. وهو هابط من الاتوبيس المزدحم عند دوران الاسعاف فمرت فوقه العجلة الخلفية .. وبترت ساقه ..

وبعد العملية الجراحية وما تلاها وسبقها من العذاب وجد نفسه وهو فى السنة الثانية بالجامعة .. مضطرا لأن يعيش ويعول أمه وخمسة اخوة صغار .. فقد عاجله القدر بوفاة أبيه فى السنة التى أصيب فيها ..

وباع شيئا استغنوا عنه فى البيت وافتتح هذا الدكان الصغير .

وبعد أربعة أشهر من عمله الجديد دارت العجلة وشعر بحرية العمل وبلذة الكفاح فى سبيل الرزق ..

وكان أمينا قنوعا لا يشتط فى الثمن ويكتفى بالربح القليل وعلى درجة كبيرة من النشاط فيأتى بالأشياء النادرة فى السوق فكثر زبائنه من الجنسين .. وعلى الأخص من السيدات اللواتى كن يتلهفن على كل بضاعة تأتى من الخارج .. وكن يفضلنه على غيره لانه مهذب ووسيم وأعرج

.. والمرأة تحمل دوما شحنة دافقة من العواطف لكل عجز يصيب الرجل ..

وكان مضطرا الى السهر الى منتصف الليل لأنه يبيع السجائر ويفتح دكانه مبكرا كذلك للزبائن الذين يشترونها قبل تناول الافطار وكانت الحركة الدائبة تدفعه الى نشاط أكثر ولا تجعله يحس بالتعب .

وكان بيته فى الناصرية بحى عابدين فكان يذهب ليستريح ساعتين فى وقت الغداء .. وأحيانا يواصل العمل ويتغدى فى المحل اذا ما شعر أن الحركة فى السوق تتطلب ذلك ..

***

وظل المطر ينهمر « وسعاد » جالسة فى مكانها من الدكان تتطلع الى البضائع الموضوعة على الأرفف الصغيرة بتنسيق جميل ..

واقتربت الساعة من العاشرة صباحا ومتجرها لم يفتح بعد فساورها القلق .. وأخيرا جاء أحد عمال المتجر وعلق لافتة وأخبرها أن زوجة صاحب المحل قد ماتت فى الليل وسيغلق المتجر اليوم بسبب ذلك ..

وكانت « سعاد » تود أن تذهب فى الحال بعد أن سمعت هذا الخبر .. وتعود الى بيتها ولكن « أحمد » أبقاها حتى تخف حدة المطر ..

وكانت لا تستطيع التحرك فعلا تحت هذا السيل فجلست .. ومرت من أمام الدكان فى تلك الساعة عجوز تحمل على عاتقها زكيبة ممتلئة الى أقصاها بالورق وأشياء أخرى جاءت بها من العمارات المجاورة .. وكانت تعبر الشارع فى كل صباح من هذا الموضع فى مثل هذه الساعة.. ولم يمنعها المطر ولا شدة الريح من السعى وراء رزقها .. ولم تتأخر دقيقة واحدة ..

كانت سنها تزيد على السبعين .. وكان كلما بصر بها أحمد الشاب انتفض .. كانت مثالا حيا للسعى الدءوب وراء لقمة العيش وحركتها الدائبة حياة لها .. انها لا تتوقف .. انها مثل للفقير الذى يظل يناضل فى سبيل الحياة وما أقل رزقه .. ليظل دوما المثل الأعلى للنضال ..

وكان يكبرها فى نظره وتضخم أمامه وكلما شاهدها ابتسم فى وجه الحياة العاتية .. وكلما وجدها تعبر الشارع يهم بمساعدتها .. ولكنها تدفعه عنها برقة وتقول :

– خليك يا ابنى فى دكانك ..

ولكن فى هذه المرة أسرع بعكازه اليها .. وأمسك بيدها فى الأرض المنزلقة ..

ونظرت « سعاد » اليه وهو يساعد العجوز متوكئا على العكاز واخضلت عيناها بالدمع ..

ولما خفت حدة المطر .. انصرفت « سعاد » الى بيتها ..

وفى الصباح التالى .. افتتح المتجر .. وتقدمت سعاد بالتعزية لصاحبه ..

وجلست الى « الخزينة » ونسيت نفسها فى دوامة العمل الشاق .. وكان ذهنها يسترجع من حين الى صورة الشاب الذى وقاها بالأمس من البرد والمطر ..

ولما انتهت من عملها فى المساء .. مرت على باب دكانه .. وحيته وأصبحت تتخذ طريقه الى بيتها كل مساء ..

ومرت الأيام والشهور وهى تمر أمامه .. وتجلس أحيانا بجانب دكانه منتظرة افتتاح متجرها .. وهو مؤتنس بجلستها هذه يستقبل رزق اليوم من وجهها الصابح .. كانت فى سن العشرين .. بيضاء ، سوداء الشعر فى نعومة .. جميلة تقاطيع الوجه .. لها عينان براقتان .. وأنف دقيق ، وشفتان رقيقتان حالمتان .. وكانت قامتها رشيقة وفى صوتها نعومة الريفيات وخجلهن .. وان لم تبرح القاهرة قط . وتجيد الى حد البراعة انتقاء ملابسها فى بساطة العاملة التى تحسن اختيار الاشياء بأرخص الاسعار ..

وكان لها حوالى سبعة أشهر فى هذا المتجر وسنتان فى متجر قبله .. فتمرنت على أعمال « الخزينة » وبرعت فيها ..

ومع ذلك نقص حسابها أربعة جنيهات ذات مرة فدفعتها من مرتبها الصغير .. وأدركت أنها أخطأت وأعطت « زبونا » ورقة بخمسة جنيهات وهى تحسبها جنيها ..

وفى الشهر التالى نقص الايراد اليومى عشرة جنيهات مرة واحدة .. وأحست « سعاد » بالدوار .. وكان صاحب المتجر هو الذى يقوم بعملية الحساب .. فاكتشف هذا النقص .. وخرجت « سعاد » من المحل وهى تعش وعيناها تفوران بالدمع ..

ورآها « أحمد » على هذه الحالة وهى خارجة من المتجر .. ولم تحيه كعادتها .. وفى الصباح سألها عن الخبر .. فقالت بصوت خافت :

– أبدا لا شىء ..

ولما ألح عليها أخبرته بما جرى أمس .. فأخرج لها العشرة الجنيهات من جيبه ..

ونظرت اليه طويلا .. ورفضت أن تأخذها ثم تناولتها أخيرا ودخلت بها المتجر ..

وبعد هذا الحادث أصبحت تبغض صاحب المحل ، وكلما اقترب منها .. تحس بأصابعها ترتعش على الآلة الأتوماتيكية . كانت عيناه تحدثانها بما فى أعماق نفسه من خسة .. وكان قد طلب منها ذات مرة أن يوفر عليها مشقة ركوب الاتوبيس فى المساء ويوصلها بسيارته الى بيتها .. ولكنها رفضت بأدب وقالت له انها متعودة على هذه المشقة ولا تود أن تتعبه وتكلفه السير فى طريق غير طريقه ..

ومن وقتها بدت الكراهية فى عينيه وأخذ يشيع الاضطراب والذعر فى نفسها ليحطمها ويجعلها تخضع لرغباته ..

وكانت تجد الامان فى تلك اللحظات التى تقضيها كل صباح بجوار دكان « أحمد » وتأنس لحديثه وتجده يرتفع بتفكيره ومشاعره عن مستوى الشبان الذين يعملون معها فى المتجر ..

وتود لو تعرف الكثير من خصوصياته مع من يعيش وأين يأكل .. ومن الذى يغسل له قميصه ويهيىء له فراشه .. كانت هذه الاشياء الصغيرة تشغلها .. ولكنه كان غامضا لا يحدثها عن نفسه قط .. وزادها هذا الغموض تعلقا به ..

وذات صباح ألفت دكانه مغلقا .. فاضطربت .. اذ لم يكن يغلق مطلقا لا فى أيام الجمع ولا الآحاد .. وخشيت أن يكون ألم به حادث . وودت لو تسأل عنه الدكاكين المجاورة .. وكانت تشعر بلهفة على السؤال .. ولكن لم تجرؤ .. خافت أن يقرأ الناس فى السؤال سر قلبها ..

وفتح الدكان بعد انقطاع يومين .. ولما شاهدته من بعيد جرت نحوه فرحة .. وأخبرها أن أمه كانت فى أشد حالات المرض وأنه اضطر أن يلازمها ويأتى لها بطبيب .. فعرفت أن له أما تعيش ..



وذات ليلة وبعد اغلاق المتجر .. وقفت سعاد أمام دكان أحمد لتبتاع منه زجاجة عطر ووجدت هناك سيدتين أنيقتين تشتريان فتنحت جانبا حتى انصرفتا .. وطال انتظارها لهما .. وأحمد ينظر اليها مبتسما ..

وقالت له وهى تتقدم باسمة أمام البنك :

ــ لو كنت زوجتك .. لمنعتك من بيع الأشياء الخاصة بالنساء ... !

ــ أحمد الله .. على أنك لست كذلك .. والا لقطعت عيشى ومت جوعا ..

ــ ولماذا .. !

ــ أى شىء أبيعه اذن .. ؟

ــ حاجات الرجال ..

ــ الرجال ينسون أنفسهم .. ويشترون للنساء .. ولكن لماذا هذا التحكم .. هل أنت غيورة .. ؟

ــ غيورة جدا .. !

ــ مسكين زوجك ..

ورمقته بعينيها السوداوين الناعستين وقد ازداد فيهما البريق .. كانتا مشبعتين الى أقصاهما بالشوق .. والتقى بعينيها مليا ثم حول وجهه..

ولما مشت متمهلة فى الشارع الذى يسطع بالأنوار .. كان يود أن يخرج من مكانه ويتبعها فى كل خطوة ويقبل مواقع أقدامها .. كان حبه لها حبا جنونيا ملتهبا وآخذا بشغاف قلبه ..

ولكنه كان يكتم عواطفه فى صدر كالجب .. وكان قادرا على ذلك بارادته القوية .. فما دام قد أبعد ذهنه عن الزواج كلية بسبب ما حدث له فليس هناك ما يدعو للعواطف اطلاقا ..

كن يراها جميلة الى حد الفتنة .. وليس من الانسانية أن يشوه وجه حياتها بعجزه وعكازه..

كان هذا احساسه بالنسبة للأنثى عموما .. ولقد أفرغ طاقته وهو يبيع لهن بضاعته .. فكن يسمعن منه الكلمة الحلوة والمعاملة التى تدل على لباقة ومعرفة بنفوس البشر .. ومن زبوناته من كانت تحبه وتشتهيه بعينيها .. ولكن يمنعها الخجل الفطرى أن تقول له ما فى قلبها ..

وكانت « سعاد » تشعر بسعادة غامرة .. فى اللحظات التى تقضيها معه فى الصباح .. كانت تمر كخطف البرق .. كانت تشعر معه بأنوثتها وتنسى كل المتاعب التى تلاقيها فى المتجر .. وتنسى كل الذين يلاحقونها بنظراتهم النهمة فى الطريق .. وفى الاتوبيس وفى كل مكان تتحرك فيه ..

وكان يسعدها أن تسمع منه كلمة الزواج وكانت تدور حول هذا الموضوع وتلف وهى شاعرة بخفقان قلبها ..

كانت تحس أن هناك انسانا شقيا .. وضائعا .. وعليها أن تمد له يدها وتضمه الى صدرها .. لتخفف من عذابه ..

ولكنه كان يفلت من يدها دائما .. وقد جعلها جموده وصلابته تيأس ..

ومرت أيام .. وجاءت كعادتها فى الصباح وجلست بجانب الدكان تنتظر افتتاح متجرها .. ولاحظ « أحمد » أن عينيها متورمتان .. ووجهها مصفر ..

ولما سألها عن حالها .. ترقرق الدمع فى عينيها ولم تنبس ..

وحاول أن يجعلها تتكلم فلم يستطع ·· ومر أسبوع وهى تحاول ألا تلتقى به ·· كانت فى الصباح تدخل مباشرة الى المتجر وفى المساء غيرت طريقها ··

وعجب لهذا منها وما أساء اليها قط ·· وازداد قلقه عليها لما رأى شحوب وجهها والحزن الذى يخيم على محياها ··

وذات ليلة أغلق دكانه ·· وانتظرها على باب متجرها وهى خارجة ·· ولكنها لما شاهدته من بعيد ·· انفلتت منه ·· وتبعها فى الشارع الضيق الذى كانت تسير فيه الى موقف السيارات ·· ولكنها كانت أسرع منه واختفت فى شارع جانبى وغابت عن بصره ··

وحوالى الساعة الثامنة مساء فى يوم من أيام السبت وكان راجعا من عند تاجر من تجار الجملة يتعامل معه ·· لمح « سعاداً » تسير أمامه فى شارع عبد الخالق ثروت ·· فأسرع فى مشيته ليلحق بها ·· ووجدها تدخل فى عمارة كبيرة ·· فدخل وراءها ·· ولما اجتاز المدخل ·· الفاها قد ركبت الأسانسير قبله ·· واندفع الى المصعد الثانى وضغط على الدور الثالث ·· وخرج الى الطرقة ·· فوجد الأبواب التى أمامه كلها مغلقة واللافتات التى فى هذا الطابق تشير الى أنها مكاتب شركات ·· ومحامين انتهت مواعيد عملهم ·· فاغلقت وشملها الظلام من الداخل ··

فمشى نحو المصعد ·· وكان لا يزال فى مكانه وصعد الى الدور الاخير ·· ثم أخذ يهبط السلالم على مهل ·· وهو يحدق فى الابواب المفتوحة فى كل طابق ··

وكانت العمارة على ضخامتها ·· وعلوها ·· ليس بها حركة على الاطلاق كأنها خلت من السكان ·· فطالعه فى كل دور السكون الموحش الذى يرجف القلب ·· وكان النور يضاء مرة فى طابق ·· ولا يضاء اطلاقا فى آخر ··

وهبط وهو يعجب من تصرفه فلو شاهده البواب وهو يتلصص على الابواب هكذا فماذا يكون حاله ··

وظل يهبط وهو يحدق فى كل اللافتات والابواب المفتوحة والمغلقة وفجأة دار فى رأسه خاطر ·· ألهب وجدانه وجعل عرقه يتصبب ··

ربما كانت فى طريقها الى شقة عشيق لها فما شأنه بها حتى يتبعها هكذا كالمجنون ··

وفيما هو يستدير فى الطرقة الدائرة وقد يئس من وجودها ·· وشعر بالحماقة لمتابعتها ·· لمح ذيل فستانها فى شقة مفتوحة فارتعش ودخل كالقذيفة ·· ووجدها جالسة شاحبة الوجه على كنبة قديمة فى الردهة ·· ولما رأته اضطربت ولكنها لم تفتح فمها ··

وجلس بجانبها على الكنبة وكان النور خافتا ورائحة شىء أشبه بالمخدر القوى تنبعث من الغرفة الوحيدة المضاءة فى الشقة ·· والمغلقة الباب ··

وخيم سكون قاتل عصف بكيانه ·· أما «سعاد» فكانت شاحبة ·· وعيناها تحدقان برعب فى الباب المغلق ·· وأدرك أنه فى عيادة طبيب عندما مرت ممرضة دميمة الوجه فى رداء أبيض نظيف ·· وابتسمت له ابتسامة صفراء ·· وغابت قليلا فى مكان أشبه بالسرداب ·· ثم عادت وعلى فمها نفس الابتسامة ··

وقالت « لسعاد » لما رأت شحوب وجهها :
ــ ما تخافيش يا هانم ·· ما دام لسه فى التالت ·· اطمئنى ··

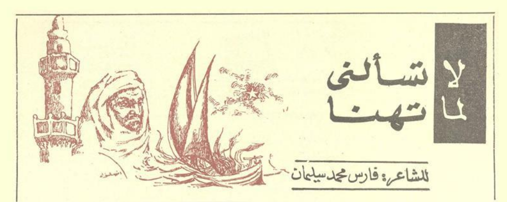
وكأنما طعن أحمد بخنجر ·· ولكنه تماسك··

ووضحت الصورة ·· ولم يسأل « سعاداً » عن شىء أبدا ·· لم يسألها عن الذى فعل بها هذا ·· فهو واحد من الرجال الكثيرين الذين يلتقى بهم فى الطريق ·· وقد يكون صاحب المتجر ·· وقد يكون غيره ·· يحمل نفس الوضاعة ··

وما جدوى السؤال الآن ·· انها جريمة نشترك فيها جميعا ·· وقد كان رأسه يضرب كالمطارق ·· وتخير لحظة غابت فيها الممرضة فى الداخل·· وهمس فى أذن سعاد بشىء ·· ولما وجدها متراخية انهضها بقوة ··

وبارحا العيادة وهما يسرعان فى السير ··

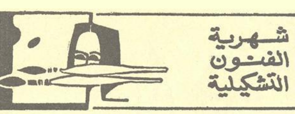
وكان يفكر بعد أن خرج من العمارة الى الشارع الساطع بالأنوار ·· فى فرحة أمه بسعاد عندما يذهب بها الى بيته ···



لا تسألنى لما تهنا

للشاعر: فارس محمد سليمان

عبثا تقرع أجراس المعبد
فجبال كنائسنا احترقت قبل صلاة العيد
عبثا تتعبد ..
البومة حطت فوق المئذنة الصفراء
خيرا .. قلنا ومضينا نتلو الآيات القرآنية
مسجدنا يتهدم
والشيخ القابع مازال يتمتم
خيرا .. قلناها ومضينا
......
أصمت لا تتكلم
أوسطر كلمات الدم
......
بالأمس حزمت متاعى
بالأمس نشرت شراعى
ماودعت الصحب لانى لاأملك اصحابا
ماسطرت وصية
فانا لا أملك الا الكلمات
من يؤمن بالشىء فلا يتوانى أن يعمل حتى لو مات
لكنى حطمت شراعى فانا مثل الأسلاف اذا أحببت
أطعمت المحبوب
أسهر طول الليل .. أومن بالطالع والبخت
وأعد النجم .. وكذلك ابكى
فانا احببت ..
والنخوة والعزة والشرف الشرقى كما قالوا
تدعونى أن اصبح عبدا فى محراب المحبوب
فلذلك حطمت شراعى وعدلت عن الرحلة ..
جدى يرحمه الله .. ما مات
ما عاد رفات ..
والدتى قد ولدتنى شيخا ..
قلبى أبيض مثل الثلج ..
والعقل عليه عمامة ..
لاتنظر فى العينين لتعرف مافى ذاتى
بل فتش فى الكتب الصفراء لتعرفنى
حتى تعرف كنه حياتى
....
راقصت فتاة بالامس .. وغدا ساراقصها ايضا
فغدا ليلة عيد الميلاد
وشربت الخمر بصحتها ..
دار الكأس وراء الكاس
وضحكنا
ولعنا الفلاحين وأطباع الفلاحين
والعرق الاسود والفأس ..
ما كانت مؤنستى تدرى أنى ألعن نفسى
فأنا .. ألبس هنداما غربى الصنعة
وكذلك أشرب ...
وأناجيها فى لغة الغرب ...
ليس الأمر بصعب ...
أن تدرس فن الرقصات بمعهد روبير وفى الحانات الليلية
كى تصنع من نفسك انسان العصر ...
أن تحضر بعض الأفلام الغربية
لا تسألنى لم أحرقت شراعى
لم أرجعت متاعى
وشتمت الفلاحين
لاتسألنى ماسر النكبة
أنت كذلك تعرفها ...
حين جهلنا أنفسنا ليلة عيد الميلاد
حين قرأنا الآيات ولم نعرف ما خلف الكلمات
حين تلونا كالحيات ...
ساخت قدمانا فى طين الزيف فتهنا ...



يقدمها : بدر الدين أبو غازي

هربرت ريد

حداد الفن على ناقده الكبير

حملت انباء الشهر نعى الناقد العظيم هربرت ريد بعد رحلة عمر قضاها في البحث عن الجمال وممارسة الشعر والرواية ولكن اعظم فضائله يتمثل في آثاره النقدية فهو من اكبر نقاد الفن التشكيلي في عالمنا ومؤلفاته منذ كتب « معنى الفن » حتى اصدر كتابه « الفن والاغتراب » أعمدة راسخة للتقييم الفني ..

وكتابات هربرت ريد تقف فى ختام الخط الذى بدأه · سكن واضاف اليه ايريك جيل افكارا وعقائد وأمده روجير فراى بفيض كبير · من آرائه الفنية النافذة حتى جاء هربرت ريد بمؤلفاته الثلاثين فارتقى هذا الصرح الذى يمثل تراث انجلترا في النقد الفنى ويضيف الى تراث الانسانية وسعيها لتقييم الجمال آثارا باهرة.

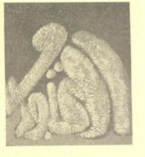
وما كانت بدايات هربرت ريد لتنبيء عن هذه المكانة التى بلغها في عالمنا المعاصر فهو من العبقريات التى يتمرد قدرها على موازين الحساب .. بدأ شبابه بمقاطعة يوركاشير حيث ولد سنة ١٨٩٣ وظل فترة يعمل موظفا صغيرا بالبريد ولكنه التحق بجامعة ليدز ليتم تعليمه ويتفتح على آفاق ثقافية اوسع من التعليم الجامعى لا يقطعها الا استدعاؤه للخدمة العسكرية فى الحرب الاولى .. ولكنه يستكمل سياحاته الفكرية بعد الحرب ويتخذ مكانه في مجال الفنون حين يعين سنة ١٩٣١ استاذا للفنون بجامعة ادنبرة ومحاضرا بجامعة كمبردج ثم استاذا للشعر بجامعة هارفارد الى جانب مشاركته المتصلة في المؤتمرات الدولية وفي تحرير مجلات الفنون هذا فضلا عل احاديثه ثم مؤلفاته التى تشكل معالم فكره كناقد فنى من أعظم نقاد عصره ..

ونظريات ريد هى محصلة اهتمامات المفكر والفيلسوف تلفها رهافة الشاعر بغلالة من الشفافية والصفاء والضوء الداخلى في كتاباته مرجعه صوفية هذا الناقد الفنان المولع بالطبيعة .

ولقد صحب ريد فلسفة نيتشة حقبة من شبابه ولكن هذا الثائر النيتشوى تحول افلاطونيا صافي الحس والتفكير بعد آن مر في الطريق بشبنهور وهيجل وباسكال · واطال الوقوف أمام نظريات جورج سانتيانا عن الجمال .

ونظرية هربرت ريد الجمالية مستمدة من ادراكه للكون ونظراته له وايمانه بالنمو العضوى للحياة وقوانينها الداخلية وهذا يدفعه الى البحث عن معادل لهذه النظرة فى الفن حين يتأمل العمل الفنى بحثا عن قوانين بنائه الداخلية واسباب حياته .

وهو يرى ان الفن لا يقوم على





العبودية



عشـاق
للفنان حامد عبد الله

مجرد توافر عناصر معينة كالايقاع والتناسب وانما يظل العمل الفنى فى انتظار لحظة تقفز فيها الروح الخلاقة الى داخل المجهول .. والمدخل الى العمل الفنى عند ريد هو الاحساس والفهم العقلى معا وهو يجمع فى كتاباته بين نظرتين نظرة النقد الجمالى ونظرة النقد التحليلى ، ولا يكتفى بعناصر الشكل والايقاع والفراغ والتناسق والتكوين وانما هو يضيف الى هذه العناصر فى تقييم العمل الفنى دوافع ابداع العمل ذاته واهميته فى محيط مجتمعه وعصره وهو يستعين احيانا بالتحليل النفسى بقدر ما ويستخدم مصطلحات علم النفس فى لغته النقدية .

وريد من دعاة العودة الى الطبيعة والوئام معها ومن المتمردين على ما احدثه العصر الصناعى من انقسام للشخصية الانسانية كما انه من دعاة اعادة النظر فى التعليم لخلق الشخصية الانسانية وهو يرى فى التربية من خلال الفن اسلوبا يضفى على التعليم حيوية ويحقق من جديد بناء شخصية الانسان وسط حطام عصره .

ولقد سجل ريد نظرياته واحكامه على الفن فى كتبه العديدة التى أهمها: « معنى الفن » « الفن اليوم » «التعليم س خلال الفنون « الفن والصناعة » فن النحت .

ويثير ريد عديدا من القضايا الاساسية فى كتابه « معنى الفن » الذى يعد مدخلا عاما وجماعا لافكاره ونظراته الجمالية . فهو يتناول وظيفة الفن فى المجتمع وعلاقته بالناس ويعارض نظرية تولستوى الذى يتطلب من الفنان لا مجرد النجاح فى التعبير عن مشاعره وانما النجاح ايضا فى نقلها الى الآخرين .. وهو يرى ان ما يتطلبه تولستوى من توصيل الفن الى كل الناس بحيث يستطيع ابسط فلاح ان يفهمه .. هو يرى ان هذا المطلب يقتضينا ان نلقى وداعا على أبسن وميلتون وشكسبير وباخ وبتهوفن وجوته فلن يبقى بعد ذلك سوى الأغنيات الشعبية والاساطير واغنيات عيد الميلاد .

ولكن ريد لا ينكر العلاقة العميقة القائمة بين الفنان والمجتمع فهو يحصل من مجتمعه على نغمته وايقاعه وان كان الفن مع مراعاة ظروف الزمان والموقع ارادة فردية خلاقة تسعى الى التشكل وهو يعارض توجيه ارادة الفنان لعمل فن سهل الادراك.. ويرى ان خطيئة الفنان الوحيد هى القبح وفيما عدا ذلك فيجب ان يترك للنشاط الروحى طاقته الخلاقة .

ذلك لان ما نتوقعه فى العمل الفنى هو عنصر شخصى معين مصدره حساسية الفنان المتميزة .

ويؤمن ريد بأن الفن يفوق فى اهميته الاقتصاد والفلسفة فهو المقياس المباشر لرؤية الانسان الروحية ومهمة الفن عنده هى اشاعة المتعة والمسرة .

ويعتقد ريد ان التفرقة بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية تفرقة ضارة اذ ان الجمال يمكن ان يتحقق فى اى عمل من أعمال الفنان نعنى الهدف أو مجردا من النفع ولا شأن لقيمة العمل الفنى بحجمه أو مادة صنعه .

ويدرك ريد مشكلة الفن الحديث واضطرابات التعبير الفنى فى عصر الآلة ولكنه لا يفقد ايمانه بقدرة فنان العصر على ان يكتشف اللغة التشكيلية الملائمة لعصره .

لقد ساهم هربرت ريد فى حل رموز تلك اللغة السحرية .. لفن الفن .. ومهد بكتاباته لرؤية فيها نفاذ الذكاء وجلاء البصيرة الشاعرية وسيظل دائما واحدا ممن منحوا القبس المقدس ضوءا وتوهجا ..



الحرية
للفنان حامد عبد الله

حامد عبد الله والكتابة العربية

مازالت فى ذاكرتى اللوحات الأولى للفنان حامد عبد الله تلك التى عرضها لأول مرة فى صالون القاهرة سنة ١٩٣٨ ومنها لوحته « عمدة المنيل » « ولوحة أم على » ..

ولقد صحبت بدايات هذا الفنان فى مقهى صغير بحى المنيل حين كان هذا الطريق الصاخب الآن بالحركة والضجيج شارعا ينساب فى هدوء وسط الحقول المترامية التى كانت تمتد حتى جزيرة الروضة .

فى هذه الفترة من الثلاثينات الباكرة عرفت حامد عبد الله ورأيته متمردا على دراساته بمدرسة الفنون والصناعات الزخرفية متطلعا الى آفاق اوسع .. كان حلمه الفنى طموحا ، ودفعه هذا الطموح الى السعى لدراسة الفن دراسة شخصية عن طريق بعض الفنانين الاجانب الذين لمسوا مواهبه ورحبوا به فى بيوتهم ومراسمهم ، ومن خلال مؤلفات - الفن - التى كان يطالعها فى المكتبات ويتعرف من صفحاتها على الاساتذة الكبار .. وفى كل جولة بين مكتبات شارع قصر النيل كان يعود الينا مزهوا بالتعرف على فنان جديد .

وهكذا اتيح لهذا الفتى الريفى ان يشكل موهبته ويكون ثقافته ويهجر التعليم الرسمى سعيا نحو الآفاق الحرة .

وتجهلت مواهب حامد عبد الله منذ معرضه الفردى الاول بقاعة هورس للفنون بميدان سليمان باشا .. هذا المعرض الذى اقامه سنة ١٩٤٠ وكتبت



تكوين للفنان يوسف سيده

بمناسبة اقامته مقالى النقدى الأول ..

ولم يلبث اسم حامد عبد الله ان ذاع كما لم تلبث معارضه ان تعددت فى القاهرة والاسكندرية والخارج .. ومن خلال سياحاته فى العالم اتسعت آفاقه الثقافية .. وظل اسم حامد عبدالله يمثل فى الأربعينات والخمسينات فنانا طليعيا تعمق تراث بلاده التصويرى وكشف عن قيم تشكيلية هامة وربط هذه القيم بلغة التشكيل الحديث تلك التى استوعبها من خلال دراساته الخاصة وسياحاته واضفى عليها ذكاؤه مسحة خاصة .

ومنذ سنة ١٩٥٦ هاجر حامد عبدالله الى اوروبا واستقر حقبة بالدانمرك وشارك فى عديد من المعارض كما اقام معارض خاصة فى الشرق والغرب .

ومازال الحاج الرحيل يلاحقه ويحمله الى بلاد جديدة وقد اقام اخيرا معرضا ببيروت كما انه يعرض اعماله حاليا بباريس حيث اتخذ مقامه بعد تجوال طويل . ويحمل الينا البريد انباء نجاحه الفنى وصور لوحاته الأخيرة التى يقيم بناءها التشكيلى على اساس الكتابة العربية .

واذا كان بعض الفنانين المصريين والمحدثين قد صاغوا تشكيلاتهم على أساس من الكتابة العربية مثل الفنان أبو خليل لطفى ويوسف سيد ومحمد طه حسين ورمزى مصطفى الا ان الحروف العربية فى معظم أعمالهم استخدمت لخلق تكوينات تشكيلية صافية مجردة من دلالة الكلمات كما نرى فى اعمال « أبو خليل لطفى » أو اختيار بعض عبارات مقروءة معينة واعادة توزيعها على نهج يحدث اثره التعبيرى والجمالى كما يفعل يوسف سيدة . وفى هذه الأعمال دائما ما يربطنا على نحو ما بروح الكتابة العربية ونسقها التكوينى العام ..

اما حامد عبد الله فيذهب مذهبا آخر يصدر عما يراه من ان الشىء واسمه يكونان وحدة لا تنفصم بحيث اذا حذف الاسم فان الشيء المسمى لا يعود له وجود .

وعن هذا النظرى يرى حامد عبد الله ان الحروف المكونة للدلالة على شىء معين يساهم شكلها فى التعبير عن مضمون هذا الشىء .. وعن طريق اعادة صياغة الحروف العربية واضفاء مسحة من الحياة عليها يشكل حامد عبد الله لوحاته من رموز لمضامين اداتها هى اشارات الحروف ودلالتها بعد مايضفى عليها الفنان من صياغته وتحويره ما يؤكد هذه الدلالات .

فالتعبير عن « الحرية » و « العشاق » و « الاحزان » و « العبودية » يقدم فى اساسه على استخدام الحروف العربية المكونة للمعنى ... ولكن هذه الحروف تخرج عن نسقها وايقاعها كأداة لنقل اللغة وتتحول الى عناصر تشكيلية ينتقل الى الرائى . من خلالها - سواء كان على المام بلغتنا او على جهل بها - احساس تشكيلى بالمعنى الذى يرمى المصور التعبير عنه ، ذلك لأنه يعيد صياغة هذه الحروف بحيث تتحول الى اشكال شبه مجردة ويضفى عليها من طاقته اللونية العميقة ما يؤكد المعنى الذى يرمز اليه الشكل .

اننا لنترقب عودة هذا الفنان المصرى المبدع ونترقب لقاء مع فنه الذى طال احتجابه عن معارضنا برغم ما فيه من اصالة وتجدد وابتكار .

مؤتمر الخط العربى

يعقد فى القاهرة فى المدة من الى
مؤتمر لبحث مشكلات الخط العربى ،
تحت رعاية لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

ليست هـــذه هى المرة الاولى التى تتبنى فيها هيئة رسمية مشكلة الخط العربى ، فقد فرضت المشكلة نفسها ، بكثير من الاثارة ، منذ أكثر من عشرين عاما حين قـدم المرحوم عبد العزيز فهمى (كبير القضاة) الى المجمع اللغوى بالقـاهرة مشروعا باحـلال الحروف اللاتينية محل الحروف العربية فى الكتابة ، ونوقش المشروع فى المجمع فى دورات متتـــابعة ، وأعلن المجمع عن مسابقة دولية لتحسين الخط العربى ، وقدمت الى المجمع عدة مشروعات لم يجد أحدها صالحا .

واليوم تعاد دراسة المشكلة على أيدى فنيين فى الخط والطباعة وأســاتذة فى تاريخ الفنون . ولكن هؤلاء الفنيين لا يستطيعون تجنب النــاحية اللغوية للخط العربى ، باعتبـــاره تصويرا للغة المنطوقة ، كما أن المجمع اللغوى لم يستطع من قبـــل ، فى دراسته اللغوية للخط العربى ، أن يتجنب النواحى الجمالية والصناعية للمشكلة .

ان القضية لا تبدأ – هذه المرة – باقتراح مثير من قاض جليل عن ترك الخط الذى تعده الشعوب العربية جزءا عزيزا من تراثها . ولكننا نأمل ان تفتـح هـذه الدراسات ، التى كتبت من زوايـا متعـــددة ، باب التطوير المثمر للخط العربى . الذى أثبت من قبل استعداده لمثل هذا التطوير .

وقد بدأت « المجلة » فى الصفحات التـاليـة – بنشر هذه المجموعة من أبحاث المؤتمر : « الخط العربى ، أصله وتطوره » للاستاذ سيد ابراهيم ، « الخط العربى كفن تشكيلى ووظيفته فى الفنون الاسلامية » للاســتاذ أبى صالح الألفى ، « أثر الخط العربى على الفنـــون الاوربية » للدكتـور حسن الباشا ، « الخــط العربى ومستقبله فى الطباعة » للاستاذ اسماعيل شوقى ، وأضفنا الى هذه الابحـاث بحثا عن الخط العربى وأثره فى نظرة اللغويين القـدامى الى أصوات العلة » كتبه خصيصا للمجلة الدكتور رمضان عبد التواب .

المجلة



فنون الخط العربى والزخارف العربية من أهم الفنون الجميلة التى تميزت بها البلاد العربية والاسلامية ؛ وقد فتنت رواد الشرق من جميع أنحاء العالم قديما وحديثا فراحـوا ينوهون بما بهرهم من تلك الروائع فى كتـابات المساجد والمصاحف وزخرفتها ، والخط العربى هو جزء مهم من التراث الحى للامة العربية .

لم يعرف على وجه التحديد الوقت الذى نشــأت فيه الحروف العربية وهل كانت أول أمرها حروفا منفصلة وهو مايؤيده العقل أو متصلة ثم أتيح لها من هندسـها ووصلها أو قطعها . فاذا رجعنا الى المصادر العربية نسائلها لم نجد جوابا شافيا على أن خبرا واحدا من أخبـــارهم يقول :

ان أول من كتب العربية مرامر ابن مرة وأسلم بن سدرة اجتمعا حتى وضعا مقطعه وموصله وهما من الأنبار. وهذا الخبر فى وجازته لم يبين لنـــا الزمان الذى اجتمعـا فيه ولا سبيل الى الاطمئنان اليه فان الخط العربى كغيره من الفنون لا يمكن أن ينشأ ويتطور دفعة واحدة وانمـا هو يحتاج الى النمو والنضوج وهــذا لايتم الا مع الزمن شأنه شأن اللغة فى نشأتها وتطورها .

وغنى عن البيـــان أن العصر الجاهلى الذى انتهى بظهور الاسلام تغلب عليه الامية ، فلم يعرف الكتابة من أهله الا أفراد قلائل .

على أن جزيرة العرب قبل الاسلام لم تكن كلها خالية من الكتـــابة بل كانت محاطة بأمم متحضرة . فالعرب في جنوب الجزيرة يكتبون المسند الحميرى وفى شمالها يكتبون الخط الحميرى أو الأنبارى . وبقى العرب القاطنون في داخل الجزيرة والحجاز بعيدين عن الكتابة فاذا وجد فيهم



البســملة بخط نسخ مملوكى بارز على حشوة من الرخام
مصر ـ القرن ١٤ م ـ متحف الفن الاســلامى بالقــاهرة

من يكتب أو يقرأ فهو اما نزيل هبط اليهم أو آيب من سفر بعد طول اقامة فى أمم متحضرة .

كيف نشأت الكتابة العربية :

لم تتفق الروايات العربية على أول من وضـــع الكتابة العربية ، انقسم المؤرخون فيها فريقين أحدهما يقول انها وحى من الله تعالى لآدم أو ادريس أو هود ـ وهـذا بالطبع رأى متواكل لا يريد أن يكلف نفسه عناء البحث والآخر يقول انها من وضع البشر .

ومهما يكن من أمر هذه الروايات فثم حقيقة لا تقبل الجدل وهى : أنه قد وجد خط يقال له الخط النبطى نسبة آلى الأنباط الشعب العربى الذى أسس في قرون سبقت ميلاد المسيح وامتدت بعده ـ مملكة تتسع من شمال الحجاز الى نواحى دمشق ، أى كانوا يملكون مدين وخليج العقبة والحجر وفلسطين وحوران . وسواء أنشأ في الحيرة أم الأنبار أم وصل الى مكة عن طريق التجارة وساطة أمية ابن حرب أم غيره ، فان هذا الخط قديمه وحديثه يلقى أول ضوء على سلسلة من التطور الأول للخط الكوفي الذى استمد منه الخط العربى المعاصر . هذا الخط النبطى يحمل في صوره قديمها وحديثها جمهور العناصر التى تالف منها الخط العربى سواء في رسمه واملائه واتصال حروفه وانفصالها ، فيه كل ما يتسم به خطنا من سمات ، كحذف الالف الذى نجده فى كتابة القرآن الكريم كالف الكتاب والعالمين . وكذلك اثبات واو عمرو للفرق بينها وبين عمر واتصال الحـروف وفصلها ، كما يشـهد بذلك ما كشف من ألواح قديمة فى جهات متفرقة وصور متفاوتة فى القـــدم يطرد فيها التطور .

واذا أراد الله نشر أمر مهد له أسبابه ، فقبل ظهور الاسلام بقليل وصل الخط الحيرى أو الأنبارى المســتمد من النبطى الى الحجاز بواسطة التجارة . ولم يتم انتشاره الا بعد بعث النبى ولم تنتشر الكتابة انتشارا واسعا بين المسلمين الا بعد غزوة بدر .

كتب المسلمون فى أول أمرهم بالخط الحيرى أو الانبارى على شكلين التقوير والبسط فالخط المقور (أى اللين) هو الخط المتداول في المراسلات والكتابات المعتادة .

والخط المبسوط ويسمى اليابس هو المســتعمل في النقش على المحاريب وأبواب المساجد وجدران المبانى وفى كتابة المصاحف كما هو الشأن فى عصرنا الحاضر ، اذ أن كتابة المساجد والمصاحف والكتب تختلف عن كتابة مراسلاتنا العادية .

ولما بنيت الكوفة بأمر أمير المؤمنين عمر بن الخطاب سنة ١٨ هجرية أو عشرين نزح اليها من بقى من أهل الحيرة والأنبار لحـلولها محل مدينتهم وانتشر الخط في أهلها وجودوه وبرعوا فيه فنسب اليها فقيل الخط الكوفي بدلا من الحيرى أو الانبارى ، وكان الخط قبل ذلك في مكة يسمى بالخط المكى وفى المدينة يسمى بالخط المـدنى على حسب المدن التى كان يحل بها ويظهر فيها .

التطور :

وكان الخط العربى لأول الاسلام غير بالغ الى الغاية من الاحكام والاتقان والاجادة ولا الى التوسط لمكان العرب من البداوة والتوحش كما يقول ابن خلدون .

ولما تحضر العـرب وفتحوا الممالك واختلطوا بأمـم غيرهم وتناسلوا بدأ الفساد اللغوى يدب الى ذراريهم وخاف المسلمون أن يتسرب اللحن الى القرآن فوضع أبو الأسود



(ولا غالب الا الله)
كوفي زخرفي متطور
لمحمد عبد القادر

الشكل لضبط الكلمة على هيئة نقط تنوب عن الحركات الثلاث فكانوا يضعون للدلالة على فتحة الحرف نقطة فوقه وعلى كسرته نقطة من أسفله وعلى ضمه نقطة من شماله ويكرر النقط فى حالة التنوين بمداد يخالف مداد الكتابة وترك السكون بلا علامة .

فكان هذا أول تطور في الخط العربى .

أما التطور الثانى :

ففى أواخر الدولة الأموية وأوائل خلافة بنى العباسي بدأ الخط يتحول من الخط الكوفي الى أوضاعه المستقرة الآن ، وهذا يرجع الى ترك العرب الأولين الآلات الهندسية التى كانوا يستعملونها في كتاباتهم وأقبلوا على ترطيب الكتابة بمسايرة حركة اليد الطبيعية فاختفت الزوايا التى كانت موجودة في الخط الكوفي مما كان له أكبر الأثر في دفع هذا الفن الجميل الى طريق الكمال وكان هذا ايذانا ببدء عصر جديد للخط العربى .

وأما التطور الثالث فهو تمييز الحروف بالنقط :

فقد حدث بسبب التصحيف في القراءة لعدم تمييز الحروف بعضها من بعض اذ لم يكن عندئذ من فرق بين صور الحروف التى تدل على أكثر من صوت واحد مثل الدال والذال . والصاد والضاد الى حد أن عالما من علماء اللغة واحد رواتها قرأ الآية الكريمة (عذابى أصيب به من أشاء) قرأها من أساء .

وفى الحياة العامة تروى لنا كتب الأدب حوادث كثيرة من حوادث التصحيف التى كثرت فى هذا العصر نكتفى بايراد واحدة منها على سبيل المثال • جاءت الى الفرذدق امرأة عجوز وعاذت بقبر أبيه فسألها : ما حاجتك ؟ قالت: ان تميم بن زيد سلك ابنا لى في جيشه ولا كاسب لى سواه ، وكان اسم ابنها خنيس فوجه الفرذق الى تميم رجلا وكتب اليه :

تميم ابن زيد لا تهونن حاجتى
لديك ولا يعيا على جوابها
فخل خنيسا واتخذ فيه منه
بعترة أم لا يساغ شرابها
أتتنى فعاذت ياتميم بغالب
وبالحفرة السافى عليها ترابها

ونظر تميم فى الخطاب فلم يعلم اسم الرجل خنيس أم حبيش فأمر بتخلية كل من في الجيش من خنيس وحبيش فخلاهم فرحلوا الى أهليهم .

ولكثرة التصحيف رأى المسلمون حرصا على سلامة اللغة عامة والقرآن الكريم خاصة تمييز الحروف المتشابهة بوضع علامات عليها تمنع اللبس فوضعوا النقط .

ثم حدث التطور الرابع :

فقد مال الناس زمن دولة بنى العباس أن يجعلوا الكتابة والشكل بمداد واحد لانه لا يتيسر للكاتب في كل وقت لونان من المداد . فقام الخليل بن أحمد وهو أعلم الناس بالعربية بوضع الشكل بوساطة الحروف وهو الذى يسير عليه الناس الى الآن وفرح المسلمون بهذا الاصلاح وأقبل الشعراء وهم يتفننون بجمال الخط والشكل معا ومن قول بعضهم .

وكان أحرف خطه شجر
والشكل في أغصانه ثمر

وفي العصر الحاضر :

والخط العربى كقوة تاريخية يخلق دائما ظروف تطوره ونمائه ففى عصرنا هذا حيث يقوم الترقيم بوظيفة هامة لا في زخرفة الجملة المكتوبة فحسب بل وقبل ذلك فى تحديد معناها وتبيان مفهومها ، نجد الخط العربى قد اتسع وتراحب أمام هذا الوافد الجديد (علامات الترقيم .) واضفى عليها من حسنه وجلاله .

وعلامات الترقيم فوق كشفها عن محاسن الخط العربى الباهرة فانها تخرج خبء كلماته وثروة مضمونة .

على أن علامات الترقيم هذه ليست وافدة علينا بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة وانما هى وليدة النطق العربى • وقد أثبتها من قديم العلماء فى المصاحف .

ذلك أن قراءة القرآن عبر العصور وطريقة القاء الشعر والخطب والمواعظ كانت تعتمد جميعها على أداء صوتى معين يبرز معانى الكلمات الملفوظة ويمنحها ما تمنحه اليوم علامات الترقيم من وضوح المفهوم وقوة التعبير .

***

لقد تضافرت جهود كل الامم التى انضوت تحت راية الاسلام على تجويد هذا الفن الجميل وتحسينه وساعد على ذلك رغبة المسلمين فى تجويد المصحف الشريف وتجميل المساجد وتزيين الكتب الى أن بلغ الذروة .

وقد ظل الخط العربى أيام العباسيين ببغداد يرتقى بارتقاء الدولة ويتنوع حتى صارت أنواعه أكثر من عشرين نوعا مما جعل الوزير ابن مقلة يحصر هذه الأنواع ويستخلص منها أنواعا ستة هى خط :

الثلث والنسخ والتعليق والريحان والمحقق والرقاع (فى القرن الثالث الهجرى) .

والوزير أبو على محمد بن مقلة هو أول من هندس الحروف وقدر مقاييسها وأبعادها بالنقط وضبطها ضبطا محكما ، وله فى قواعد الخط رسائل وتآليف حسنة وعنه انتشر الخط البديع فى مشارق الارض ومغاربها ثم تلاه على بن هلال الشهير بابن البواب المتوفى ببغداد سنة ٤٢٣ هجرية وهو الذى تمم قواعد الخط واخترع أغلب الاقلام مما أسسه ابن مقلة وله قصيدة رائعة ذكر فيها قواعد الخط العربى وحث على تجويده ، وهى من أهم آثاره الأدبية التى عبرت القرون الينا وكانت باعثا لغيره على أن يقتفى أثره فى نظم القصائد التعليمية فى الخط العربى ، فوضعوا الأراجيز الطوال على غرار ماوضع النحاة فى النحو .

وشبه أبو العلاء المعرى ، هلال رجب بنون خط ابن البواب مكتوبا بالنضار الجارى أى بماء الذهب .

فقال :

طربت لضوء البارق المتعالى
ببغداد وهنا ما لهن ومالى
فيا برق ليس الكرخ دارى وانما
رمانى اليها الدهر منذ ليال
فهل فيك من ماء المعره قطرة
تغيث بها ظمآن ليس بسال
ولاح هلال مثل نون أجادها
بجارى النضار الكاتب ابن هلال

وأشهر أنواع الخط العربى المتداول الآن هو الثلث والنسخ والرقعة والديوانى والتعليق المعروف عندنا بالخط الفارسى .

والخط العربى يعتبر عنصرا مهما من عناصر الزخرفة العربية الجميلة ، فقد أطلق الفنانون العرب ومن انضم اليهم من الأمم تحت راية الاسلام لأنفسهم العنان فى كتابته • فكتبوه على شكل دائرى وعلى مربعات ومسدسات وعلى أشكال الطير والزهر وساعدهم على ذلك طبيعة الحروف العربية وطريقة اتصالها التى تجعل من الكلمة الواحدة المكتوبة شخصا تتعرف عليه بمجرد النظرة الاولى .

لجأ الانسان الاول عندما كان يريد أن يعبر عن أفكاره بغير وسيلة الكلام فى رسم بعض الصور على الحجارة أو على قشور الأشجار ، وتطورت هذه الطريقة من التصوير المادى الى التصوير المعنوى الى التصوير الحرفى الى دور الحروف كما يشاهد ذلك على الآثار المصرية القديمة .

وهكذا وجد الرسم فى أول أمره أداة للكتابة ثم انصرف فى طريقه كفن قائم بذاته .

وكذلك انفصل الخط عن الرسم وصار فنا قائما بذاته ولكن الخط العربى الذى استمد من الرسم ظل يحمل فى طياته دلائل النسبة الى أبيه ويتبين ذلك من صور الحروف وأسمائها واصطلاحاتها فنجدها كلها تشير الى الاصل الذى نشأ منه هذا الفن الجميل .

فحرف العين يسمى الجزء الأعلى منه بالحاجب وهو مثل حاجب العين الطبيعية لفظا ومعنى واذا أضيف اليها انسان العين صارت عينا .

وتسمى بعض صور حرف الهاء بعين الهر وأخرى باذن الفرس وبعض صور حرف الميم يقال له الميم الخنجرية وهى شبيهة بالخنجر واذا تأملت الالف وجدتها كالسيف أو كالفتى الرشيق الذى القى ذؤابته على ناصيته .

واذا رجعنا الى الخط الفارسى وتأملنا حرف الجيم وجدناها تشبه البط تماما ، وكذلك حرف الراء فانها تمثل جسم بعض الطيور اذا اضيفت اليها الرأس والارجل .

واذا نظرنا الى الخط العربى الجميل نجد حروفه فى حركه دائبة وان كانت ساكنة : و ، ح ، هـ ، ر • .

لقد تضافرت جهود كل الامم التى انضوت تحت راية الاسلام على تجويد هذا الفن الجميل وتحسينه وساعد على ذلك رغبة المسلمين فى تجويد المصحف الشريف وتجميل المساجد وتزيين كتبهم الى أن بلغ الذروة فى الابداع .

لقد كان القرآن الكريم هو الروح الحى الذى قاد قافلة الابداع الفنى فى عالم المسلمين جميعا .

وقد اخذ الخط كفن نصيبه الاوفى فى ذلك الابداع .

د. حسن الباشا

أثر الخط العربي على الفنون الأوربية

كان أثر الخط العربى فى الفنون الأوربية موضوعا تناول البحث فيه الكثيرون من الكتاب الأوروبين منذ أوائل القرن التاسع عشر ، كما كتب لونجبرييه فى سنة ١٨٤٥ بحثا عن استخدام المسيحيين فى أوروبا للحروف العربية فى الزخرفة (١) .

ولقد ساعد على انتقال الخط العربى الى الفنون الأوربية نفس العوامل التى ساعدت على انتقال المظاهر الفنية الاسلامية المختلفة .

كان كل من العالمين العربى والغربى متجاورين ومتقابلين على جانبى البحر الابيض المتوسط ، وقد أدى ذلك بطبيعة الحال الى الاحتكاك المباشر وغير المباشر بينهما . وسواء أكان هذا الاحتكاك عدائيا أم سلميا فقد كان من أثر تبادل التأثيرات المختلفة التى انتقلت عن طريق السفراء والهدايا المتبادلة والتجار والرحالة والمغامرين والجنود والعلماء وغيرهم .

ولقد استقر المسلمون فى بعض مناطق أوروبا فترات من الزمن امتدت أحيانا بضعة قرون مما أدى الى ازدهار الحضارة والفنون العربية والاسلامية فيها . وأهم هذه المناطق هى أسبانيا وصقلية وجنوب ايطاليا وبلاد البلقان. ولقد كانت هذه المناطق سواء أثناء قيام حكم العرب أو بعد زواله مراكز اشعاع للحضارة العربية الى مختلف أنحاء القارة الأوربية ، كما كانت بعض هذه المناطق – بفضل تقدمها الحضارى الباهر – تجذب اليها طوائف مختلفة من طلاب العلم والمعرفة ومن الراغبين فى الافادة ممن تقدموا عنهم فى المدينة والحضارة ، ومن أرباب الحرف والفنون والتجار القادين والرائحين سعيا وراء الكسب والمنفعة .

وظلت بعض هذه المناطق حتى بعد أن جلا عنها الحكم العربى مراكز ازدهار للحضارة العربية كما كانت الحال فى صقلية أثناء الحكم النورماندى وفى عهد الامبراطور فردريك الثانى .

ومن جهة أخرى قدر لبعض المناطق العربية أن تقع فى أيدى الأوروبيين ، ولاسيما بعض المناطق السورية التى احتلها الصليبيون فترة من الزمن ، ومن ثم أصبحوا على صلة وثيقة بالحضارة العربية التى اخذوا منها الكثير عند رجوعهم الى بلادهم الأصلية فى أوروبا .

ومن جهة أخرى كان لوقوع الاماكن المسيحية المقدسة داخل حدود العالم العربى الاسلامى وطبعها بالتالى بالطابع العربى أثر فى نقل التأثيرات العربية الى أوروبا ، وذلك عن طريق الأوروبيين الذين كانوا يقدمون الى هذه الأماكن للحج والزيارة حيث كانوا يتأثرون بما يشاهدونه من مظاهر الحضارة العربية وينقلون معهم الى بلادهم (٢) .

وليس من شك فى أن الخط العربى كان من أهم ما استرعى أنظار الأوروبيين فى مجال الفنون العربية ، وذلك لطابعه الأصيل ، وميزاته الجمالية والزخرفية ، ولما يكتنفه من غموض وابهام بالنسبة للأوروبيين الذين يجهلون قراءته. وربما ضاعف من اعجاب الأوروبيين بهذا الخط صلته الوثيقة بالأماكن المقدسة فى فلسطين التى كانت من أهم مواطن هذا الخط فى عصرهم، اذ كانت آثارها التى يشاهدها الحجاج والزائرون الأوروبيون وكذلك التحف التى تسترعى انتباههم فيها مزخرفة بهذا الخط ، وقد أدى ذلك بطبيعة الحال الى احساس الاوروبين بخطورة هذا الخط وعظمته وربطه فى أذهانهم ببعض المعانى المقدسة .

أضف الى ذلك أن استخدام الخط العربى فى العالم الاسلامى كان من الانتشار والكثرة بحيث قلما كان يخلو منه أثر معمارى أو تحفة أو عملة أو مخطوطات اسلامية .

ولقد تيسر انتقال اثر الخط العربى الى أوروبا بوسائل عدة .

وكان الخط العربى هو وسيلة الكتابة الوحيدة فى

---

١ – Longpérier (Adrien de), De l'emploi des caractres arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens de l'Occident. Revue Archéologique, IIe année, 1845, pp. 696-706.

٢ – تراث الاسلام ، الجزء الثانى ترجمة الدكتور زكى محمد حسن . أنظر مقدمة المعرب .



(لقوم يتفكرون)
كوفى أيوبى متطور
لمحمد عبد القادر

المخطوطات والمؤلفات الاسلامية التى وجدت طريقها الى أوروبا ، والتى راجت سوق بعضها باعتبارها كنوزا علمية وأدبية وفنية لاغنى عنها لمن كان يريد أن يلم بأرقى ما اهتدت اليه عقول البشر فى ذلك الوقت. ومما تجدر الاشارة اليه أن الكتاب العربى بفنونه المختلفة كان له أثر كبير فى تطور صناعة الكتاب فى أوروبا (٣) .

ولقد انتقل الخط العربى الى أوروبا أيضا عن طريق العملة الاسلامية التى يمثل الخط العنصر الزخرفى الوحيد عليها . ولقد عرفت أوروبا العملة الاسلامية بفضل العلاقات الاقتصادية التى ازدهرت فى كثير من الاوقات بين العالم الاسلامى وبين أوروبا . ولقد عثر على كثير من قطع العملة الاسلامية فى مختلف أنحاء أوروبا .

وربما لعبت تحف الفنون التطبيقية والالات العلمية والفلكية وشواهد القبور دورا أهم فى نقل الخط العربى الى أوروبا ، وذلك لما يتميز به الخط على هذه التحف فى جميع الأحيان تقريبا من طابع زخرفى يلفت الأنظار . ولقد استخدم الأوروبيون مختلف التحف الاسلامية من نسيج وعاج وزجاج ومعادن وبلور صخرى وأحجار ورخام وأخشاب وغيرها . وازدهرت التجارة فى هذه المنتجات الفنية الاسلامية التى اقبل على شرائها واستعمالها أثرياء الأوروبيين لجودتها واتخذوها مظهرا لغناهم ودليلا على تمتعهم بالذوق الحسن . ومن الطريف أن بعض هذه التحف ارتبط فى أذهان الأوروبيين بشىء من القداسة واعتبر تراثا دينيا مقدسا ومن أمثلة ذلك معمدانية القديس لويس (٤) وعباءة القديسة حنة (٥) وبعض أباريق البلور الصخرى (٦) وأوانى الاكوامانيل (٧) . ولاتزال بعض الكنائس والاديرة تحتفظ ببعض التحف الاسلامية كتراث مقدس .

ووجد الخط العربى فى أوروبا على بعض المصنوعات العربية التى نقلها الأوروبيون من العالم العربى واستخدموها فى عمائرهم الأوروبية . ومن أمثلة ذلك باب كنيسة ورتبرج بالمانيا الشرقية الذى نقل الى الكنيسة من عمارة اسلامية. ولهذا الباب مطرقة عليها كتابة دائرية تتضمن أدعية وألقابا مكتوبة بخط عربى زخرفى جميل (٨) .

ودخل الخط العربى أوروبا أيضا عن طريق الصناعات التى تفوق فيها العرب وأخذها عنهم الأوروبيون اذ استتبع ذلك فى كثير من الاحيان انتقال أساليب الصناعة نفسها والزخارف المستخدمة فيها بما فى ذلك الزخرفة بالخط العربى .

ولقد بلغ الاقبال على التحف الاسلامية فى أوروبا الى حد أن ظهرت مراكز لتقليدها فى أوروبا كما هى الحال بالنسبة لصناعة التحف المعدنية المكفته بالفضة والذهب والأوانى والمشكاوات الزجاجية المموهة بالمينا فى البندقية وغيرها من المدن الايطالية وكذلك صناعة المنسوجات الحريرية فى صقلية وايطاليا ومدينة ليون فى فرنسا .

وعلى الرغم من أن العمائر ليست من الآثار التى يمكن نقلها فانها كانت احدى وسائل الخط العربى الى أوروبا ، ذلك أن العرب قد شيدوا عمائر فى المناطق التى استقروا فيها وخلفهم فيها الأوروبيون كاسبانيا وصقلية والبلقان ، كما أن الصليبيين الذين عاشوا فى بعض المناطق السورية فترة من الوقت قد ألفوا العمائر العربية التى كانت قد بناها العرب فى هذه المناطق ، وليس من شك فى أن هذه العمائر كانت تشتمل على كتابات أثرية وزخرفية بالخط العربى أتيح للاوروبيين مشاهدتها وأحيانا نقل رسومها .

ولقد ظهر تأثير الخط العربى فى أوروبا منذ القرن الثامن الميلادى وانتشر فى أنحاء كثيرة من أوروبا ، وان كان غلب فى صقلية وايطاليا واسبانيا وغرب فرنسا وبلاد البلقان ، وظهر تأثيره فى الفنون الأوروبية المختلفة كفنون

٣ ــ المرجع نفسه ص ٨٧ ــ ٩٢ .

٤ ــ دكتور محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه ص ١٠٤ .

٥ ــ المرجع نفسه ص ١٢٠ ــ ١٢١ ــ ٢٠٠ .

٦ ــ حسن الباشا : تحف اسلامية من البلور الصخرى منبر الاسلام العدد الرابع السنة ٢٤ ص ٢٣٦ .

٧ ــ تراث الاسلام ص ٢٥ .

٨ ــ حسن الباشا : مطرقة الباب ، منبر الاسلام العدد الاول السنة ٢٦ ص ١٦٤ .

(ربنا عليك توكلنا واليك أنبنا واليك المصير)

ماقبل الرومانسكى والقوطى والبيزنطى والنهضة واستمر التأثير الى مابعد عصر النهضة .

ولم يقتصر التأثر على نوع من الخط العربى دون آخر بل عرف استخدام انواع الخط الكوفى والخط النسخى . غير أنه من الملاحظ أن غلبة استخدام أحد النوعين كانت تتفق مع انتشاره فى العالم الاسلامى .

وانتشر تأثير الخط العربى فى أوروبا على انواع مختلفة من التحف الأوروبية من عمائر وفنون تطبيقية ومسكوكات ومنحوتات وصور ورسوم ومخطوطات ، وقد يتمثل الخط العربى على تحف ذات طابع اسلامى مصنوعة فى أوروبا تقليدا للتحف الاسلامية ، وقد تكون هذه الكتابات مقروءة وذات مغزى ، وقد تكون مجرد حروف متراصة لا معنى لها ، وربما وجد تأثير الخط العربى على هيئة وحدات زخرفية مستمدة من الحروف العربية ولا سيما من اللامين فى كلمة « الله » من غير الهاء الاخيرة .

ومن مظاهر تأثير الخط العربى فى أوروبا أيضا دوره فى تطوير بعض أشكال الحروف الأوروبية نفسها كما يتضح فى الكتابات الأثرية بالخط القوطى فى قبر ريتشارد الثانى فى وستمنستر (سنة ١٣٩٩) وفى أحد القبور فى فيشليك (Fishlake) فى يوركشير (سنة ١٥٠٥) ، وفى كنيسة سوث اكر (Sonth Acre) فى نورفولك (حوالى سنة ١٥٥٠) (٩) .

ويرجع تأثير الخط العربى فى أوروبا الى عصر مبكر، اذ حرص بعض الملوك الأوروبيين على الكتابة بالخط العربى على عملاتهم فى القرن الثامن الميلادى ، ويتضح ذلك فى قطعة من العملة الذهبية باسم الملك اوفا ملك مرسية (٧٥٧ ـ ٧٩٦ م) (١٠) ويلاحظ أن هذه العملة تشتمل على كتابة نصها : « لا اله الا الله وحده لا شريك له » على أحد الوجهين و « محمد رسول الله أرسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله ولو كره المشركون »

٩ ـ تراث الاسلام شكل ٧٢ .

١٠ ـ محفوظة بالمتحف البريطانى .

على الوجه الاخر وذلك بالاضافة الى تاريخ سنة ١٥٧ (١١) هـ ويستدل من صيغة هذه الكتابات ذات الطابع الاسلامى الصرف أنها منقولة دون وعى من دينار اسلامى كان هو نفسه النموذج الذى سكت منه العملة المسيحية .

غير أن الخط العربى وجد عن وعى على عملات مسيحية أخرى ترجع الى النورمانديين في صقلية . ومن أمثلة ذلك ربع دينار باسم الملك غليالم ملك صقلية (٥٤٨ ـ ٥٦١ هـ / ١١٥٤ ـ ١١٦٦ م) جاء على وجهه كتابة بالخط الكوفى نصها : « الملك غليالم المستعين بالله » (١٢)

ولقد وصلتنا نماذج كثيرة من عملات النورمانديين التى صنعت تقليدا للعملات الاسلامية والحق أن العملة الاسلامية وبخاصة الدينار كان يجد رواجا في أوروبا كعملة لها قيمتها واحترامها .

وكان من أثر ازدهار التجارة بين المدن الايطالية والعالم الاسلامى وتقدير قيمة الدينار الاسلامى أن سك البنادقة نقودا ذهبية تشتمل على كتابات وآيات قرآنية بالخط العربى بالاضافة الى التاريخ الهجرى ، وقد أطلق على هذه النقود اسم العملة البيزنطية العربية (Byzantint Saracenati)

وقد استمر ضرب هذه العملة الى أن احتج عليها البابا اينوسنت الرابع في سنة ١٢٤٩ فاوقف ضربها (١٣) .

ولقد امتد تأثير الخط العربى الى توقيعات بعض ملوك أوروبا وعلاماتهم ، ذلك أنه كان ملوك أراجون (سنة

١١ ـ تراث الاسلام ص ١٧ ، الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق : الفن الاسلامى تاريخه وخصائصه ص ٢١٠ .

١٢ ـ محفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة .

١٣ ـ دكتور عبد الرحمن فهمى محمد : أثر التراث الاسلامى فى الحضارة الاوروبية ، مجلة مرآة العلوم الاجتماعية ، العدد الثانى السنة السادسة ص ٢٢ .



كوفى زخرفى متطور ـ لمحمد عبد القادر

١٠٨٤ ـ ١١٣٤) يتخذون توقيعات لهم بالخط العربى(١٤) كما يتضح فى مخطوطتين قوطيتين فى مكتبة بوردو . كما جاء أيضا أن روجر الأول حاكم صقلية (١٠٦٠ ـ ١٠٩١ م) كانت علامته « الحمد لله شكرا لأنعمه » (١٥) .

واشتملت بعض المخطوطات الأوروبية على تأثير الخط العربى ومن أمثلة ذلك مخطوطات سيتو (Citeaux) التى يزخرفها وحدات زخرفية مستوحاة من حروف عربية (١٦)، وكذلك كتاب قداس فى مكتبة مانتوا تحتوى هوامشه على زخرفة كوفية (١٧) .

ولم تقف الزخرفة المستمدة من الخط العربى عند حد المخطوطات الدينية المسيحية بل اننا نجدها أيضا على بعض الصلبان كما هى الحال فى صليب من ايرلندة محفوظ بالمتحف البريطانى تزخرفه عبارة بالخط الكوفى تقرأ «باسم الله » . ويتضح من هذه العبارة ذات المغزى الاسلامى انها قد كتبت دون معرفة بمعناها ويرجع هذا الصليب المطلى بالبرنز ذى البريق الى القرن التاسع بعد الميلاد (١٨) .

وفي تورنى صليب آخر تزخرفه حروف كوفية محفورة (١٩) . ومن المرجح أن هذا الخط كان يقصد منه مجرد الزينة الزخرفية .

١٤ ـ Sansas, (Note sur des signatures en caractères arabes des rois d'Aragon, 1084-1134). Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France, pp. 62-9.

١٥ ـ احسان عباس : العرب فى صقلية .

١٦ ـ Marquet de Vesselot, Ornementation inspirée des caractères coufiques dans les manuscrits de citeaux. Bulletin de la Soc. Nat. des Antiquaires de France, pp. 226-8 (1925).

١٧ ـ Ahmad Fikry, L'Art Romandy et les influences islamiques, p. 258, fig. 320.

١٨ ـ تراث الاسلام ص ١٧ و ١٨ .

١٩ ـ Mély (F. de), Intaille avec caractères coufiques au reliquaire de la vraie Croix à Tournai. Bull. de la Soc. Nat. des Antiquaires de France, pp. 187-9 (1926).

والحق أن القيمة الزخرفية للخط العربى كانت من أهم العوامل التى دفعت الفنانين التطبيقيين فى أوروبا الى ادخال هذا الخط فى مصنوعاتهم وانتاجهم . ولقد كان الخط هنا في معظم الحالات مجرد حروف عربية نسخية أو كوفية لا مغزى لها .

ولقد انتشرت هذه الزخارف المستوحاة من الخط الكوفي في منتجات الفنون التطبيقية من مختلف المواد من أخشاب ومعادن وزجاج ورخام ونسيج ، كما وجدت على أدوات مختلفة مثل مطارق الابواب والاطباق والارفف والنوافذ ذات الزجاج الملون والابواب والثياب وغيرها .

وكانت الحروف العربية تمثل احدى الزخارف الرئيسية على الأطباق القبطية . ومن المعروف أن لويس ملك انجو كان لديه أكثر من مائة طبق تزخرفها حروف عربية . وعلى الرغم من انه لم يصلنا نماذج من أطباق لويس فقد وصلنا غطاء اناء من الخشب المتين يرجع الى حوالى العصر نفسه. ويشتمل هذا الغطاء على زخارف محفورة من الخط العربى (٢٠) الوثيق الصلة بالخط النسخ المملوكى .

وشاعت الزخرفة بالخط العربى على المنسوجات الحريرية التى صنعت في صقلية في العصر النورماندى . ومن أشهر الأمثلة على ذلك عباءة تتويج روجر الثانى ملك صقلية (١١٣٠ ـ ١١٥٤ م) المحفوظة فى متحف القصر في مدينة فيينا . ويزين حافة هذه العباءة شريط من الخط الكوفى ذى الطابع الفاطمى يتضمن أدعية وينص على أن هذه العباءة قد عملت في مدينة صقلية في سنة ٥٢٨ هـ (٢١) .

وتعتبر المنسوجات الحريرية الصقلية ـ بفضل اسلوب صناعتها وزخارفها ـ امتدادا لصناعة المنسوجات العربية في صقلية .

واستخدمت أيضا زخارف الخط الكوفي على أبواب

٢٠ ـ Evans (Joan), Art in Mediaeval France, p. 193, Fig. 178.

٢١ ـ Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, Tome VIII.

بعض الكنائس الأوروبية مثل كنيسة نوتردام في لابوى (٢٢) وكنيسة لافوت شلهاك (٢٣) وكنيسة سان بيترو في البا . (٢٤)

وتشتمل أبواب كنيسة لابوى على زخارف مستمدة من الخط الكوفي محفورة في الخشب • وتمتد هذه الزخارف في أعلى الابواب وجوانبها وتنسب هذه الزخارف الى حفار مسيحى يدعى جوفريدس ، واعتقد انها تكرار لعبارة بالخط الكوفي تقرأ « الملك لله » منقولة بقليل من التصرف عن تحفة اسلامية .

هذا وقد وجدت زخارف مستمدة من الخط العربى على تحف أخرى من الفنون التطبيقية مثل مطرقة باب من البرنز في كابلة بوهيموند الجنائزية في كانوسا (٢٥) . وورق خلف المذبح في كنيسة وستمنستر (٢٦) وشبابيك قديمة من الزجاج الملون (٢٧) ، ولوحة من الرخام بالتسيون في أثينا (٢٨) .

ولعب الخط العربى دورا أيضا في زخرفة بعض العمائر في أوروبا وربما كان من أشهر هذه العمائر الكابلا بالاتينا في بالبرمو التى شيدها الملك النورماندى روجير الثانى فيما بين سنة ١١٥١ و ١١٥٤ م ويزخرف سقف هذه الكابلا صور كثيرة داخل مناطق مختلفة الأشكال يحف بها أشرطة من الخط الكوفي ذى الأسلوب الفاطمى . (٢٩)

والى جانب الفنون التطبيقية والعمارة ظهر أثر الخط العربى في الفنون التشكيلية في أوروبا ولا سيما في عصر النهضة . ويبدو أن هذا الخط ذا الطابع الزخرفي قد لفت أنظار الفنانين الأوروبيين الذين حرصوا على تقليده ونقله والاحتفاظ به لاستخدامه عند الضرورة . ولقد جرت العادة في القرن الخامس عشر أن يدرس المصورون تفاصيل الحياة والمجتمع ومظاهر الطبيعة المختلفة من حيوان ونبات وعمائر وأدوات وزخارف وغيرها وأن يعملوا لها رسوما ودراسات أولية يحتفظون بها لاستخدامها في صورهم عند الحاجة اليها . ولقد وصلنا بعض هذه الدراسات والرسوم مجموعة في كراسات من أهمها كراسة فيلاردى المحفوظة في متحف اللوفر والتى تنسب الى بيزانلو أحد مشاهير الفنانين في ايطاليا في القرن الخامس عشر (١٣٩٥ - ١٤٥٥ م) ولو أنه من المعتقد أن بعض أوراق هذه الكراسة من عمل فنانين آخرين غير بيزانلو . ومن أوراق هذه الكراسة ورقة تشتمل على كتابة بالخط النسخ المملوكى تقرأ « عز لمولانا السلطان الملك المؤيد بوالنصر شيخ (عز) نصره » ومن المرجح ان هذا الخط منقول بشيء من الدقة من مشكاة من الزجاج المموه بالمينا من الطراز المملوكى .

وينسب بعض العلماء الرسوم الموجودة على هذه الورقة الى بيزانلو نفسه ولو أنه من المرجح أنها من عمل أحد فنانى البندقية في القرن الخامس عشر (٣٠) .

ومن المعروف أن بيزانلو كان من أقطاب المصورين حسب الأسلوب القوطى الدولى الذين كانوا من أشد الفنانين الاوروبيين تأثرا بالتراث الفنى الاسلامى (٣١) . ويتضح تأثير الخط العربى في بعض أعمال أحد مصورى القوطى الدولى المعاصرين لبيزانلو ونعنى بذلك المصور جنتيلى دافبريانو (من حوالى سنة ١٢٧٠ الى سنة ١٣٢٧ م) .

وقد استخدم هذا المصور الخط العربى في زخرفة وشاح يرتديه أحد السياس في لوحته المشهورة « تبجيل المجوس » (١٤٢٣ م) المحفوظة حاليا في الاوفيتسي في فلورنسا ومن الملاحظ أن الخط هنا من النسخ المملوكى وهو عبارة عن حروف لا تكون معنى مفهوما (٣٢) (شكل ٦).

ولم يقتصر استخدام الخط العربى على فنانى القوطى الدولى بل عرفه كثا من فنانى عصر النهضة . ويظهر الخط العربى في أعمال المصور جيوتو الذى يعتبر أهم رواد النهضة الاوروبية في مجال التصوير (حوالى ١٢٧٦ - ١٣٣٧ م) وقد حرص جيوتو على أن يزخرف بعض الثياب التى يرتديها الأشخاص في الصور التى رسمها في كابلا ارينا في مدينة بادوا فيما بين سنة ١٣٠٣ و ١٣٠٥ م بزخارف مستوحاة من حروف عربية .

ويتضح أثر الخط العربى أيضا في بعض أعمال المصور الفلورنسي فيليبو ليبى (حوالى سنة ١٤٠٦ - ١٤٦٩ م) اذ نجد أن ثياب بعض الاشخاص في لوحة تتويج العذراء في فلورنسا تزخرفها اشرطة من الخط العربى . ومن المرجح أن فيليبو ليبى قد اتيحت له فرصة دراسة الخط العربى حين وقع في أسر المسلمين في بلاد المغرب حسب ما جاء في تاريخ فزارى (٣٣) .

ولم يقف استخدام الخط العربى عند حد التصوير

---

٢٢ - أنظر بخصوص هذه الكتابة :
Ahmad Fikry, op. cit., pp. 255-267 ;
Marais (Georges), sur l'inscription arabe de la cathédrale du Puy. Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, 1938, pp. 153-62.

٢٣ - تراث الاسلام ص ١٥٨ .

٢٤ - Ahmad Fikry, op. cit., p. 258.

٢٥ - Ibid., p. 258, fig. 321.

٢٦ - تراث الاسلام ص ١٥٨ .

٢٧ - المرجع نفسه ص ١٥٨ .

٢٨ - Ahmad Fikry, op. cit., p. 257, fig. 211, pl. XIV.

٢٩ - حسن الباشا : التصوير الاسلامى في العصور الوسطى ص ٨٢ .

٣٠ - Keich (S.), Une inscription mamlouke sur un dessin italien du quinzième siècle. Bulletin de l'Institut d'Egypte, XXII, pp. 133-31 (1940).

٣١ - Hassan El-Basha, The Legacy of Islamic Art in the international style, Minbar al-Islam, vol. III, No. 1, pp. 34-41 ; vol. III, No. II, pp. 21-25.

٣٢ - حسن الباشا : فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الاسلامية ص ١٢ ، ١٣ وشكل ٢٨ .

٣٣ - حسن باشا : المرجع السابق ص ٣٤ شكل ١٤١ انظر أيضا
Soulier, Les caractères coufiques dans la peinture toscane, Gazette des Beau-Arts, 1924.

يقول الله تعالى في كتابه الكريم

لقد رضي الله عن المؤمنين إذ يبايعونك تحت الشجرة فعلم ما في قلوبهم فأنزل السكينة عليهم وأثابهم فتحا قريبا

صدق الله العظيم وبلغ رسوله الكريم

الكوفى طريقة المصاحف والكوفى الفاطمى المزهر ــ لمحمد عبد القادر

بل نجده يمتد الى النحت أيضا . ومن الفنانين الاوروبيين الذين استخدموا الخط العربى فى تماثيلهم الفنان فيروكيو (١٤٣٥ ـ ١٤٨٨ م) أستاذ ليوناردو دافنشي ، وكان يجمع بين فنون النحت والصياغة والتصوير . وقد استخدم فيروكير الخط العربى فى تمثاله البرونز داود المحفوظ فى البارجيلو في فلورنسا وذلك على هيئة اشرطة من الخط النسخ المملوكى تزخرف حواف الثوب الذى يرتديه داود (٣٤) .

ومما يسترعى الانتباه في استخدام الفنانين التشكيليين من مصورين ونحاتين للخط العربى في عصر النهضة في ايطاليا أن هذا الاستخدام يكاد ينحصر فى الموضوعات المتعلقة بالقصص الدينية التى جرت حوادثها في الأماكن المقدسة في فلسطين والموضوعات المتصلة بأناس من الشرق ، وهذا مما يدل على أن الاوروبيين كانوا يتصورون صلة وثيقة بين الخط العربى وبين الاماكن المقدسة فى فلسطين وقديسيهم الذين نشئوا في هذه المناطق كما سبق أن أشرنا الى ذلك .

كما أنه من الملاحظ أنه في جميع الحالات تقريبا نجد أن الخط العربى يزخرف الثياب وهذا مما ينهض دليلا على رواج المنسوجات العربية المزخرفة بالخط العربى في ايطاليا في ذلك العصر .

هذا وقد اتخذ الخط العربى مظهرا آخر في أعمال المصورين الأوروبين فى القرن السادس عشر ولاسيما في ألمانيا وهولندة ، ذلك أن كثيرا من هؤلاء المصورين قد أغرم بتزويد صوره بنوع من الأثاث على هيئة سجاد اسلامى من طراز معين يشتمل على زخارف متطورة عن الخط الكوفي .

ولقد أطلق علماء الفنون والآثار الاسلامية على هذا النوع من السجاد اسم « سجاجيد هولباين » وذلك نسبة الى المصور المشهور هانس هولباين الأصغر (١٤٧٩ ـ ١٥٤٣ م) ، الذى زاول معظم انتاجه الفنى فى المانيا وانجلترا والذى شاع في صوره رسم هذا النوع من السجاد الاسلامى .

ويمتاز هذا السجاد باطاره الذى يشتمل على رسوم مستمدة من بعض حروف الخط الكوفي . لقد اشتد الاقبال على هذا النوع من السجاد في أوروبا فيما بين القرنين الخامس عشر والسابع عشر اذ أقبل الاثرياء على اقتنائه واستعماله مما أدى الى ظهوره في صورة الفنانين الأوروبين في تلك الفترة ، وبخاصة بما يتميز به من طابع زخرفى جميل (٣٥) .

ويظهر نموذج من هذه السجاجيد فى السجادة المفروشة على الخوان في الصورة التى رسمها هولباين في سنة ١٥٣٢ ـ وتمثل التاجر جورج جيز وهى محفوظة حاليا فى متحف برلين (٣٦) .

وبعد فان أشكال الحروف العربية قد أوحت الى الاوروبيين بكثير من الوحدات الزخرفية التى استخدموها فى منتجاتهم الفنية المختلفة (٣٧) .

---

٣٤ ـ Hassan El-Basha, Arabic Letters in the Renaissance in taly, Minbar al-Islam, vol. III, No. III, pp. 34-39.

٣٥ ـ الدكتور زكى محمد حسن : فنون الاسلام ص ٤٠٠ و ٤١٩ و ٤٢١ ـ ٤٢٣ ، حسن الباشا : الفن الاسلامى فى صور هولباين العدد ٤ السنة ٢١ ص ١٩٠ ـ ١٩٢ ، فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الاسلامية ص ٣٨ ـ ٤٠ ، شكل ١٠٦ .

٣٦ ـ Holbein des classiques de l'rt, pl. 95.

٣٧ ـ Erdann (Kurt), Arabische Schrifzei-chen als Ornemente in der abend andischen kunst des Mittelal'ens. Akad der wissenschaften und der Literatur. Abh der Greistes - und social wissenschaften Klasse, 1953, pp. 467-513.

اسماعيل شوقى

الخط العربى ومستقبله فى الطباعة

ان ما علمناه عن تاريخ الخط العربى وصوره وأطواره وأمجاده ، ووصول رواده به الى ذرى الافتنان والاتقان والاحكام ، وارتفاعه بأعلامه الى قمم الشهرة والمجد والخلود، ليدفعنا دفعا الى النظر فى حاضره ومايستحق من تفكير ، والى التطلع الى مستقبله ومايحتمه علينا من تغيير .

***

تطور الخط العربى على مر الزمن .

والتطور سنة من سنن الطبيعة ، وناموس من نواميس الأزل .

وللتطور سمات تتصف بها القوانين الطبيعية . فهو يجرى مع الزمان جرين النهرالوليد ، يشق طريقهمستقيما سديدا رشيدا ما سهلت أمامه الارض . فاذا وعرت عليه مسالكها التف وتحوى حول الحزون والأوعار . وهو في السهل المواتى من الظروف يمضى سريعا ، وفى الشاق العسير منها بطىء وئيد .

***

والتطور غير التطوير .

التطور ظاهرة من ظاهرات الطبيعة ، أما التطوير فمن عمل بنى البشر .

التطوير معالجة انسانية لموضوع معين يراد به نقله من حالة قائمة الى حالة أخرى خير منها ، أو يظن أنها خير ..

ولهذه المعالجة قواعد وأصول ، نحسب منها :

* الاحاطة الشاملة بتاريخ الموضوع الذى يراد تطويره .

* العلم الكامل بمدى أثر الموضوع المعالج فى حاضر المجتمع ومستقبله .

* الدراسة المقارنة للموضوع المعالج وظروفه في مجتمعه ، بنظائره في غير هذا المجتمع ، وبخاصة في المجتمعات المتقدمة .

* تحديد أوجه القصور في الموضوع المعالج عن الوفاء باحتياجات الحاضر ومطالب المستقبل .

* تحديد الغايات التى يراد أن تبلغها عملية التطوير .

* تحديد الوسائل التى يمكن بها بلوغ هذه الغايات الواضحة المحددة .

* تعيين الاوقات التىيمكن فيها أن تضاف كل وسيلة من الوسائل الى مشروع التطوير .

والتطور فى الفنون الانسانية ظاهرة يدفع تيارها طاقة في الانسان لا تزال تغريه بالاتيان بما هو أجمل وأكمل ، فلا يفتأ الموهوبون يتطلعون الى الجمال والكمال . وهم يبدعون البدعة ويضيفون الاضافة فيقبل الناس بعض ما يبدعون فيبقى ويضاف الى آثار الفنون ، ويعرض الناس عن بعض ما يبدعون ، فاما أن يزول وينسي ، واما أن يبقى بقاء الحفائر يعنى بها مؤرخو الفنون .

خطوط : الكوفى الفاطمى ، كوفى المصاحف، الكوفى المربع ، الثلث ، النسخ ، الاجازة ، الرقعة ، التعليق ، الديوانى ـ لمحمد عبد القادر

أما التطوير فامر أشد التصاقا بالنواحى التطبيقية وبالمنفعة . فهو تطويع للآثار الفنية حتى تصبح أشد انتشارا ، أو أكثر قدرة على أداء وظائف خاصة وتلبية مطالب معينة .

***

والتطور أمانة لا يستطيع حملها الا الفنانون .

أما التطوير فيمكن أن ينهض به الفنانون ، فاذا ترفعوا رافضين اخضاع مثلهم الفنية لدواعى المنفعة والتطبيق ، تصدى للمهمة تجار الفنون .

وبعد ، فاين الخط العربى من هذا كله ؟

اننا نذكر دائما أن مقومات القومية العربية هى وحدة الاصل واللغة والتاريخ والنضال والمصير ، ونغفل دائما أن هناك رابطة تربطنا بشعوب لا تتفق معنا في شيء من هذا ولكن يربطنا بها انها تكتب لغاتها غير العربية بالخط العربى .

وحين ابقت أمم بلغاتها فكتبتها بغير الخط العربى ذرفنا قليلا من العبرات ، ونفثنا قليلا من التنهدات ، وارسلنا قليلا من عبارات الاسف والأسي .. ولكننا لم نعن العناية الكافية بدراسة الدوافع التى دفعت هذه الامم الى اتخاذ هذا القرار الخطير ، الذى يقطع صلة أجيالها القادمة بكل ماكتبه آباؤهم وأجدادهم الاعلون .

ثمن آلة الكتابة العربية يزيد كثيرا على ثمن آلة الكتابة الافرنجية .

والكاتب على الآلة الافرنجية يكتب في الساعة أكثر كثيرا مما يكتب على الآلة الكاتبة العربية .

وينطبق هذا على آلات جمع الحروف بمختلف أنواعها وعلى عمليات الجمع الآلى . ولكن يضاعف من آثاره أن هذه الآلات باهظة الأثمان .

لم تكن السياسة وحدها اذن هى السبب الوحيد لخطو هذه الخطوة الوبيلة التى خطتها أمم فحجبت عن شعوبها تراث الآباء والاجداد .

ولابد أن فى الخط العربى عوامل تعويق تقف حائلا دون السير مع تيار الابداع والاختراع .

من هذه العوامل تعدد صور الحرف الواحد . فللباء مثلا نحو عشرين صورة في صندوق الحروف « المختصر! ».

ونحن قوم لا ندخر نفسا ولا نفيسا في دفع عار الأمية عن أبناء وطننا العربى . ونحن بالغون هذه الغاية يوما دون ريب . ولكن هناك فرقا بين أن نمحو الأمية في خمسة اعوام وأن نمحوها في خمسين من الأعوام ، وفرقا بين أن يكلفنا محوها خمسة من ملايين الجنيهات أو خمسين ، وفرقا بين أن نبقى حاملين عار الأمية زمنا وأن نبقى حاملين عارها دهرا طويلا .

فتعدد صور الحرف الواحد من الأحرف العربية غاية واضحة مطلوب من أعلام الخط العربى أن يعملوا على دفع أذاها ، فقد تصدى لهذا فعلا تجار الفنون .

فاذا تم لنا هذا على وجه يجمع بين مطالب القصد في الزمن والانفاق حين نفكر في محو الأمية ، وبين الأسباب الجمالية حين يتولى هذا الموهوبون والفنانون من أبناء العربية ، انعكس أثر هذه الخطوة في الطباعة .

وقد أعفى الله — بفضله ومنه وكرمه — الخط العربى من « حروف التاج » ، التى أريد لها يوما أن تقوم من الحروف العربية مقام الحروف الكبيرة (الكابيتال) من الحروف اللاتينية . ولو انه كتب لهذا المشروع الرجيم أن يمضي في سبيله لانفض من حول الخط العربى أبر أبنائه به .

وفى الخط العربى حروف لا تتصل بما بعدها ، مثل الألف والدال والذال والراء والزاى والواو ، وكل حرف يأتى بعد واحد من هذه الحروف نرسمه منفصلا . ونحن نقبل الكلمات اذا توالت بهذه الصورة ولا ننكرها ، بل ان من الكلمات ما يتوالى عفوا منفصل الحروف فلا يلفت نظرنا الفرق بينها وبين الكلمات متصلة الحروف .

وما على موهوبينا من أعلام الخط العربى الا أن يخطوا هذه الخطوة فيضيفوا الى هذه الأحرف المنفصلة حروفا اخر ، يقللون بها صور الحرف الواحد من الحروف العربية ، فنقترب من غاياتنا في ميادين التعليم والطباعة. فاذا هم فعلوا ، فستكون الحروف العربية أسرع الحروف جمعا فى المطابع ، واقلها نفقة بما أعفاها الله من حروف التاج .

الآلات الكاتبة ، وصندوق الحروف ، وآلات الجمع الآلى ، من اللينوتيب والانترتيب والمونوتيب والمونفوتو والفوتوستر والتلى ستر وغيرها .. سيكون ثمنها أقل ، والمران عليها أسرع ، والكتابة عليها أو الجمع بها أقل فى الوقت والجهد والنفقة اذا نحن عملنا على تقليل صور الحروف العربية .

هذه غاية واضحة .

وهناك غاية أخرى يجب أن تبلغها عملية التطوير .

أكتب هذا وبيدى الآن كتابان احدهما عربى والآخر انجليزى .

الكتابان متفقان في القطع ، فالارتفاع ١٨ سنتيمترا والعرض ١٣ سنتيمترا فى كل منهما .

وعرض الجمع في النسختين متفق ، ارتفاعه يكاد يكون فيهما متفقا .

عدد أسطر الصفحة من الكتاب العربى تسعة عشر سطرا .

وعدد أسطر الصفحة من الكتاب الانجليزى أربعة وأربعون .

عدد ما تحويه الصفحة العربية من كلمات مائتان وخمسون كلمة غير مشكولة .

وعدد ماتحويه الصفحة الانجليزية اربعمائة وخمسون.

فما معنى هذا ؟

معناه الواضح الصريح أن العلم والثقافة والمعرفة

كوفي قديم (طريقة المصاحف) لمحمد عبد القادر

تباع ، اذا كانت عربية ، بثمن اغلى مما لو كانت بالانجليزية وما نسبة هذا الغلاء .

انها تكاد تبلغ الضعف !

فاذا اخذنا في حسباننا ، الى غلاء الكتاب العربى منسوبا الى عدد ما يحويه من كلمات ، اقبال فريق على العلم واعراض فريق ، وقدرة قوم على الشراء وعجز آخرين تبين لنا أن لتخلفنا الثقافى أسبابا تكنولوجية ترتبط ارتباطا وثيقا بالخط العربى .

ولكن ، مادخل الخط العربى فى هذا ؟

انظر الى كتاب مجموع بالحروف اللاتينية ، وتفرس في سطر واحد منه . فماذا ترى ؟

انك تستطيع أن تخط بالمسطرة خطا يمر باعلى كتل اجسام الحروف الصغيرة ، وخطا يمر باسفل اجسام هذه الحروف .

وهناك زوائد عليا تبرز فوق الخط الأعلى في حروف هى : b . d . f . h . k .. i

وزوائد سفلى تهبط دون الخط الاسفل في حروف هى: g . j . p , y

فاما اجسام الحروف غير ذات الزوائد فواقعة كلها داخل الخطين المتوازيين ، وأما الحروف ذات الزوائد فكتلة اجسامها منتظمة داخل الخطين مع سائر الحروف .

فاذا ازددنا تفرسا في واحد من أسطر الحروف اللاتينية وجدنا الحروف غير ذات الزوائد ، وكتل أجسام الحروف ذات الزوائد ، تشغل الأخماس الثلاثة الوسطى من سمك السطر ، وللزوائد العليا الخمس الأعلى ، وللزوائد السفلى الخمس الأسفل .

اما الحروف الكبيرة (الكابيتال) فتشغل الأخماس الأربعة العليا من السطر .

ومعنى هذا أن الحروف اللاتينية تشغل ما يزيد على ستين في المائة من جسم الحروف المستعملة ، وهى مايعبر عنه بالبنط .

اذا طبقنا هذه الدراسة على الحروف العربية وجدنا النبرة التى تقرأ باء اذا كان تحتها نقطة ، وتاء اذا كان فوقها نقطتان ، وثاء اذا كان فوقها ثلاث نقط ، ونونا اذا كان فوقها نقطة واحدة ، وهمزة على ياء اذا كان فوقها همزة ، وياء اذا كان تحتها نقطتان ، هذه النبرة لا تشغل من جسم الحرف (أو البنط) اكثر من عشرة في المائة .

وقل مثل هذا فى السين والشين والعين والغين والفاء والقاف والميم اذا وقعت فى وسط الكلمة أو فى أولها .

وقل نحوه فى الجيم والحاء والخاء والصاد والضاد والهاء .

أما الالف ، وقوائم الطاء والظاء ، والكاف واللام ، فتعلو كثيرا عن كتل أجسام سائر الحروف .

وأما الجيم والحاء والخاء والعين والغين واللام والميم، اذا كانت منفصلة أو وقعت فى أواخر الكلمات ، فتنخفض كذلك كثيرا عن كتل أجسام سائر الحروف .

ومن العسير أن نعرف كم فى المائة تشغل الحروف العربية من سمك « البنط » المستعمل ، ولكن النتيجة اننا لا نجد اليسر في قراءة كتاب عربى اذا كان مجموعا باقل من بنط ١٦ ،ونجد اليسر نفسه فى كتاب انجليزى أو فرنسي اذا كان مجموعا من بنط ٨ .

والحروف اللاتينية التى تكاد تحوى الصفحة منها ضعف ما تحويه الصفحة العربية المماثلة ، تضبط نطق الكلمات بما تشتمل عليه الكلمة من حروف اللين التى تقوم مقام حركات الشكل في العربية .

ووجوب شكل الحروف العربية موضوع يكاد يكون أكثر ارتباطا بالكتابة العربية منه بالخط العربى ، ولذا نمسه عابرين مع أهميته التى نراها بالغة .

هذه غايات واضحة محددة ، نضعها أمام الفنانين من أعلام الخط العربى فى جيلنا لمعالجة الخط العربى وزيادة تطويعه الحديث من وسائل الجمع الآلى :

❊ تقليل صور الحرف الواحد .

❊ ان تشغل كتل أجسام الحروف من السطر اكبر قدر مستطاع ، وأن تشغل منه الزوائد أقل قدر مستطاع.

❊ وأن يكون هذا التطوير فى اطار فنى جميل لازم الخط العربى ، ولزمه الخط العربى ، منذ اكثر من اثنى عشر قرنا .

وفي ماضي الخط العربى ، وفي ثراء تراثه ، وفي تنوع صوره وفنونه ، روافد زاخرة اذا استوحيناها امدتنا بفيض يدفع تيار التقدم والتطوير .

وليكن نصب أعيننا دائما اننا اذا قعدنا عن هذا التطوير فان الزحف الآلى ماض في سبيله . وهو يدخل على الخط العربى بين الحين والحين صورا قميئة منفرة ، نضيق بها حينا ثم نأخذ فى ألفها ، لا لجمالها بل لانها أفسدت الأذواق بالاعتياد ، فاعيننا تقع عليها كل يوم ، بل كل لحظة ، عددا من المرات يفوق كثيرا عدد المرات التى تقع فيها اعيننا على آثار فن الخط العربى الرفيع .

واذا تشبث الموهوبون من فنانينا بأهداب المثل الفنية العليا وحدها ، أو رأوا الخط العربى أرفع أو أقدس من أن يطوع لأساليب الصناعة ، أو رأوا أن ليس في امكان الخط العربى أبدع مما كان ـ فان تجار الفن واقفون بأبواب الشركات الصناعية ، بل انهم قد اقتحموها ، وهم يقضون في أمر الخط العربى ونحن غائبون ، ويعبثون بتراث مجيد من أعز ما تملك أمة العرب .

أبو صالح الألفى

الخط العربى كفنٍّ تشكيلى

ووظيفته فى الفنون الإسلامية

يعتبر الخط العربى من أبرز العناصر الفنية التى استعملها الفنان المسلم في موضوعاته المختلفة بحيث لا نكاد نجد عملا فنيا اسلاميا لا يكون للخط فيه مكانته البارزة.

ولعل مرد ذلك الى أن جوهر العقيدة الاسلامية يتمثل في القرآن الكريم وهو كلام الله المنزل على رسوله وعبده محمد صلى الله عليه وسلم والذى سطر بالقلم « ن والقلم وما يسطرون » ، بحيث تمثلت فيه قمة العمل الفنى العربى اذ كتب به كلام الله سبحانه وتعالى ، وأصبح التبرك بكتابة بعض آيات القرآن الكريم ، أو الادعية ، أو الرجاء أمرا لا يكاد يخلو منه عمل فنى أو بناء ، سواء أكان هذا البناء لسكن أو مرفق عام أو مسجد ، بحيث تستطيع أن تقول دون حرج ، أن الكتابة فى الفن الاسلامى حلت محل الصورة في الفن المسيحى الغربى .

وكان لابد للفنان المسلم أن يرتقى بمستوى الأداء في الخط العربى الى الذروة مستخدما كل مواهبه وخبراته ومهاراته فى ذلك ، بل كان الأمر يؤدى بالدقة والعناية التى لا تتوافر الا مع روح صوفيه ، تشعر في أثناء الاداء أنها تتقرب الى الله سبحانه وتعالى .

ومن ثم تطور الخط العربى تطورا كبيرا جدا ، وتنوعت أشكاله وكان لصفة الخط وشخصيته الكامنة فى حروفه المستقيمة والمنحنية والراسية والمستديرة والافقية والمائلة ما أتاح للفنان أن يبدع في تشكيلها ، لما تتصف به من مرونة وطواعية .

ولسنا الآن في معرض الحديث عن أنواع الخط العربى من كوفى ونسخى ورقعة وثلث وتعليق ونستعليق الى غير ذلك من الأنواع ، ولكنا نتناوله من حيث أنه قيمة وعنصر تشكيلى أعان الفنان على تصميم موضوعاته ومشروعاته بشكل أقرب ما يكون الى الكمال الفنى .

ومن هنا أرى أنه من الواجب أن نتعرض لمعنى القيم

قاعة الفراء بقصر الحمراء ـ يللور



شريط من نسيج باسم الحاكم بأمر الله ـ مصر ـ القرن ١١ م ـ متحف الفن الاسلامى

التشكيلية ذلك لان المعيار التشكيلى البحت هو الوسيلة التى تمكن الباحث من معرفة مظاهر الجمال التى يتميز بها أى فن من الفنون بصرف النظر عن مضمونه ـ ويفرق افلاطون بين الشكل النسبى والشكل المطلق ويعنى بالشكل النسبى كل شيء يكون جماله قائما فى طبيعة الاشياء ويكون تقليدا لهذه الاشياء الحقيقية ، أما الشكل المطلق فهو الهيكل الذى يحتوى على خطوط ومنحنيات وسطوح وأجسام مستخرجة من هذه الاشياء عن طريق المساطر والمربعات والمثلثات ، ويوازن هذا الجمال الطبيعى المطلق بنغمة صوتية نقية ولايكون جماله لنسبته الى شيء آخر وانما يستمد جماله من طبيعته المتقنة ، ولعل هذا التعريف ينطبق على اسلوب الفن الاسلامى بعامة وعلى الخط العربى بخاصة ،والمعروف أن من بين عناصر الشكل التى يلعب بها الفنان التشكيلى ليقدم لنا عملا فنيا سواء أكان هذا العمل مجسما أو مسطحا الخط والكتلة والحيز واللون والظل والنور وملامس السطوح .

ويعتبر الخط من أهم العناصر التشكيلية نظرا لصفاته الكامنة التى تتيح له التعبير عن الحركة والكتلة ، وهو لا يعبر عن الحركة بمعناها المرتبط ببعض أشياء متحركة فقط وانما بمعناها الجمالى الذى ينتج حركة ذاتيه تجعل الخط يتراقص فى رونق مستقل عن أى غرض انتاجى .

ونجد فى منتجات الفن الاسلامى نمطين من أنماط الخط ، الأول الخط المنحنى الطباش ونتمثله فى الزخارف النباتية ، كما نتمثله فى الخط النسخى ، حيث يدور هنا وهناك متجولا فى حرية وانطلاق معطيا احساسا بالمطلق ، فيه صفة السعى الدائب والانطلاق ، وكثيرا ما نجد أن الخط النسخى على أرضية من الزخارف النباتية ذات الخطوط الدقيقة ليحقق غرضين تشكيليين هامين الأول خلق نوع من الايقاع نتيجة تبادل الظل والنور بين الاجزاء البارزة والاجزاء الغائرة ، والثانى اعطاء درجات متفاوتة من احساس لمسى من حيث الدقة والاتساع ، وما يحققه ذلك من احساس بصرى بالنعومة والخشونة والتكامل الفنى الذى يحدث نتيجة التنوع فى الايقاعات مع تحقيق الوحدة فى جملة العمل الفنى .

وهناك نوع آخر من الخطوط هو الخط الهندسى ، ونتمثله فى الزخارف الهندسية كما نتمثله فى الخط الكوفى ، والمعروف أن الخط الهندسى يعطى احساسا بالاستقرار والثبات مما يردنا حتما الى السكون والاستقرار ، ومع ذلك فان بعض هذه الخطوط ديناميكية ذات اتجاه ، تعطى احساسا بالحركة الصارمة ذات العزم الاكيد ، لانها تقود النظر داخل المساحة حيث الارابسك الدوار .

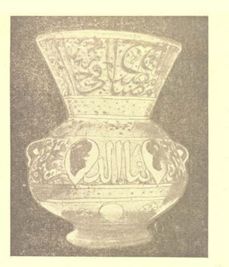
والخط المنحنى (النسخى) يتميز دائما بالرشاقة واثارة لذة جمالية خاصة أما الخط الهندسى (الكوفى) فله جمال من نوع آخر ، جمال رياضى يستشعره العقل وكثيرا ما نجد فى العمل الفنى الواحد مزاوجه بين الخطين ، مما يعطى محصلة جمالية رائعة .

ومن خصائص الفن الاسلامى البارزة مخالفة الطبيعة وتصوير المحال والاستطراد ، وهذا يؤدى الى أن يبتكر الفنان أشياء جديدة لا نظير لها فى الطبيعة اطلاقا ، حيث نجد ارتباطا واضحا بين الاسطورة الشعبية وفنون التشكيل من حيث معالجة الاشكال الحيوانية أو الخرافية ، ويبدو أن الفنان مستعينا بخياله الخصيب ، قد عالج هذه العناصر الحيوانيه على أساس انه من الممكن أن تكون كذلك ، بصرف النظر عن شكلها الحاصل فعلا ، وهو فى ذلك يسير على هدى الآية القرآنية الكريمة « ويخلق مالا تعلمون » وكثيرا ما نجد أن الفنان قد استعمل سيقان الحروف ورؤوسها فى عمل أشكال آدمية تؤيد المثالية التى أشرنا اليها .

وايمانا من الفنان المسلم بأن الخط هو عنصر طبع

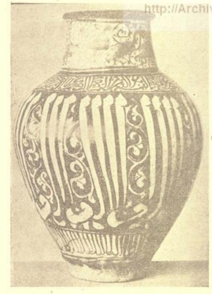
يتيح له فرصة تحقيق التكوين الزخرفي الذى يهواه فقد لجأ أحيانا ، لتحقيق التماثل ، الى كتابة بعض الجمل في وضع طبيعى تم تكرارها في وضع مقلوب ، ومع أن المعنى الذى يحتويه مضمون الكتابة له أهميته البالغة ولكنه يعتقد أيضا أن الوظيفة الزخرفية التشكيلية للخط هى أيضا ذات أهمية بالغة ، وأن المعنى الذى تحمله هذه الكتابة هو معنى كامن فيها تتحقق به البركة التى ينشدها بصرف النظر عن امكان قراءتها للوهلة الأولى .

وكثيرا ما لعب الخط العربى دوره الرئيسي في أعلى حوائط العمائر ليعطيها الاحساس بالصلابة والقوة من جهة ومن جهة أخرى كوشي يزين اعلاها ، ولتخفيف الملل من السطوح المستوية العارية ، كما أن الفنان المسلم كثيرا ما استعمل الخط داخل حشوات أو في افاريز ليزيد في تأكيد المساحة وابراز ملامحها الجمالية ، ومن المعروف أن زخارف الفن الاسلامى تكاد تكون خالية من البروز بصفة عامة وخاصة اذا قارناها بزخارف الفنون الغربية كالفن الاغريقى مثلا ، وفي سبيل تأكيد هذه الخاصية كان الفنان المسلم يحرص على اذابة الكتل أو تقليل كثافتها واعطائها مزيدا من الرشاقة والخفة بأن يغطى الأجسام ، سواء أكانت أجسام اشياء أو طيور أو حيوانات ، بالزخارف النباتية والهندسية والخطية .



مشكاة من الزجاج المموه بالنياء باسم السلطان الناصر محمد بن قلاوون ــ مصر ــ القرن ١٤ م . متحف الفن الاسلامى بالقاهرة

واذا استعرضنا ما أنتجه الفن الاسلامى في مختلف أنواع منتجاته نجد أن الخطوط التى استعملت كانت تلعب دورا تشكيليا أساسيا سواء كان ذلك في الجص أو الرخام أو الحجر أو المعادن أو الزجاج أو الخزف أو النسيج أو المخطوطات ، حيث نراها متكاملة من الناحية التشكيلية مع الشكل العام والزخارف الأخرى سواء أكانت زخارف هندسية أو نباتية ، وسواء أكانت مسطحات كبيرة مقسمة أو حشوات مختلفة الشكل ، نستطيع أن نتعرف خلال الكتابات التى استعملت في هذه التحف على جميع القيم التشكيلية من خط ونور وملامس سطوح ، بحيث يمكن أن نقول ان الكثير من الخطوط الاسلامية على التحف المختلفة تقف من الناحية التشكيلية البحتة والتكوين الفنى أمام الكثير من الصور الحائطية والمنقولة التى انتجتها فنون الغرب .



ولعل من أبرز الدلائل المميزة للفن الاسلامى استعمال الزخارف والنصوص الكتابية فهو دليل من الدلائل التى تيسر على الانسان التعرف على أن هذا عمل فنى اسلامى . وقد تنوع استعمال الخط كعمل تشكيلى بحيث أعطى للاقاليم الاسلامية شخصية مميزة في اطار الشخصية الاسلامية العامة فاستعمال الالكتابة في الطراز المغربى الاسبانى يختلف عن استعمالها في الطراز الشامى أو المصرى أو الايرانى .

ومن هنا نستطيع أن ندرك أن الفنان المسلم في كل اقليم من الاقاليم الاسلامية استطاع أن يحمل الخط العربى شخصيته وشخصية اقليمه في اطار الشخصية الاسلامية.

الخط العربى وأثره فى نظرة اللغويين القدامى الى أصوات العلة

بقلم : د. رمضان عبد التواب

تنقسم الأصوات الكلامية عموما الى قسمين كبيرين هما : الأصوات الساكنة وهى ما يطلق عليها بالانجليزية Consonants . وأصوات العلة ، ويسميها الانجليز Vowels وتعرف الأخيرة بأنها الأصوات المجهورة التى يحدث فى تكوينها أن يندفع الهواء فى مجرى مستمر خلال الحلق والفم ، وخلال الأنف معهما أحيانا ، دون أن يكون هناك عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما ، أو تضييق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا .

وأصوات العلة فى العربية الفصحى هى ما سماه نحاة العرب بالحركات ، وهى الفتحة والضمة والكسرة ، وكذلك حروف المد واللين ، كالألف فى «قال» والواو فى «يدعو» والياء فى «القاضى» .

ولم تحظ أصوات العلة من قدامى اللغويين العرب بمثل ما حظيت به الأصوات الساكنة من العناية بها ، فانهم على الرغم من اسهابهم فى علاج تلك الأصوات الساكنة ، واعتدادهم بها أصواتا مستقلة متمايزة ، رأيناهم يعالجون أصوات العلة علاجا سطحيا ، وينظرون اليها على أنها تابعة للأصوات الساكنة ، لا تستقل بنفسها فى النطق تماما ، كاستقلال الاصوات الساكنة . ويعبر ابن جنى عن ذلك بقوله (سر صناعة الاعراب ١/٣٢) : « ان الحرف كالمحل للحركة ، وهى كالعرض فيه ، فهى لذلك محتاجة اليه » . ويقول فى موضع آخر (١/٣٧) : «لما كان الحرف قد يوجد ولا حركة معه ، وكانت الحركة لا توجد الا عند وجود الحرف ، صارت كأنها قد حلته ، وصار هو كأنه قد تضمنها » . كما يرى سيبويه أن الحرف أقوى من الحركة فيقول (الكتاب ٢/٢٩٥) «لأنهم اذا فصلوا بين المذكر والمؤنث بحرف كان أقوى من أن يفصلوا بحركة » .

وقد أوقعهم فى هذا الخطأ أن الكتابة العربية لا ترمز الى الحركات ـ أو أصوات العلة ـ القصيرة ، فى بنية الكلمة ، وانما توضع رموزها فى الخط فوق الحرف أو تحته ، فتوهموا لذلك أنها تابعة للحرف ، وليست رمزا لصوت مستقل تمام الاستقلال ، لا يقل فى شأنه عن رمز الحرف للأصوات الساكنة . وقد وقعوا فى خطأ آخر ، حين عدوا حروف المد ، وهى الألف فى مثل «قام» والواو والياء فى مثل « قومى » (أمر للمخاطبة) أصواتا ساكنة ، ولذلك وضعوا قبل الألف علامة الفتحة ، كما وضعوا قبل الواو علامة الضمة ، وقبل الياء علامة الكسرة ، فى حين أن الألف والواو والياء فى مثل هذه المواقع علامات لأصوات الفتحة الطويلة والضمة الطويلة والكسرة الطويلة ، وقد وقعوا فى هذا الخطأ أيضا بسبب أن الخط العربى يرمز للحركات الطويلة برمز فى داخل بنية الكلمة بعكس الحركات القصيرة .

وهـذا العيب فى الخط العربى يرجـع الى أصوله التى أخذ منها ، وهو الخط النبطى الذى كان منتشرا فى شمالى الجزيرة العربية ، فى الحيرة والأنبار قبل مجيء الاسلام٠ والنبط قوم من الساميين كانوا يتكلمون لهجة آرامية من تلك اللهجـات الآرامية التى كانت شائعة فى سـوريا والعراق فى ذلك الوقت ، وقد اشتقوا خطوط أبجديتهم من الخط الفينيقى ، فقـد وضع الفينيقيون – وهـم من الأقوام السـامية القـديمة – نظـاما من الرموز لأبجديتهم ، ورثها عنهم بعض شعوب العـالم القديم ، بعد أن أحدثوا فيها بعض التغييرات على مر الزمان ٠

وعلى الرغم من أن أصوات العلة ، قصيرها وطويلهـا ، أوضح فى السمع من الاصـوات الساكنة بكثير ، فان هؤلاء الساميين لم يرمزوا لها منذ البداية فى خطوطهم ، سواء فى ذلك القصير منها والطويل ، فكانت كلمة «كتاب» مثلا تكتب «كتب» ، و «عمود» تكتب «عمد» ، و «جميل» تكتب «جمل» ٠ (ويلاحظ أن هذه الامثلة لتقريب الامر فى الاذهان ، اذ لم يحدث ذلك فى الخط العربى ، وانما حدث فى الخط السامى القديم) ٠

ثم حدث تطور صوتى فى اللغة ، ترتب عليه أن اكتسبت بعض رموز الاصـوات الساكنة صفة الدلالة على أصوات العلة الطويلة ، فقد كانت الألـف رمزا للهمزة فى مثـل «أكل» و «رأس» و «ملأ» مثلا ، كما كان كل من حرفى الواو واليـاء رمزا للصوت الساكن ، فى مثل «ولد» و «يكتب» و «يوم» و «بيت» وغير ذلك٠ ثم حدث أن ضاعت الهمزة فى غير أول الكلمة ، وتحول الصوت المركب (aw) و (ay) فى مثل «يوم» و «بيت» الى حركة طويلة (ô) و (ê)، ومع حدوث هذا التطور فى النطق كان الخط ثابتا ، فكان الناطق ينطق râs ويكتب «رأس» كما ينطق yôm ويكتب «يوم» وينطق bêt ويكتب «بيت» ٠٠ الخ ٠

وهكذا بعد أجيال بدا للنـاس كأن الألف رمز للفتـحة الطويلة ، الى جانب أنهـا رمز للهمزة ، مع أنهـا كانت فى الاصـل رمزا للهمزة فحسب ، ومثل ذلك ظنه النـاس فى الواو واليـاء أنهما رمزان للضـمة الطويلة والكسرة الطويلة الى جانب أنهما رمزان لصوتى الواو واليـاء الساكنين ٠ وعندما استقر ذلك فى الأذهان ، استعيرت هذه الرموز للدلالة على الحركات الطويلة فى الكلمات التى لم يكن فيها أصلا مثل تلك الرموز ، وذلك مثل «كتاب» و «عمود» و «جميل» وغيرها ، غـير أن ذلك لم يحدث فى أول الامر بصفة مطردة ٠ وعندما أخذ العرب الخـط من النبط وجدوهم قد وصلوا الى هذه المرحلة ، ولهذا فاننـا نلحظ آثار عـدم الاطراد هذا فى الخطوط العربية القـديمة ، كالخط العثمانى الذى كتب به القرآن الكريم ، على عهد عثمان بن عفان رضى الله عنه ، ففيه كلمات مثل «أموال» و «كلالة» وغيرهما ، كتبت : «أمول» و « كللة » بدون الألف ، ومثـل « يدعو » و « يأتى » كتبت : «يدع» و «يأت» مع عدم وجود جازم قبل هذه الافعال ٠ وعلى الرغم من تعميم استخدام هذه الرموز الثلاثة فيما بعد للدلالة على الحركات الطويلة ، فقد ظلت فى الكتابة العربية بقايا للنظام القديم فى الخط ، ولا زلنا حتى الآن نكتب : «هذا» و «ذلك» و «لكن» بدون ألف المد ٠

أما رموز الحركات القصـيرة الموجودة فى الخط العربى حاليا ، فهى من عمل «الخليل بن أحمد» اللغوى المشـهور فى القرن الثـانى الهجرى ٠ ولم يكن «الخليل بن أحمد» أول من فـكر فى ضبط الـكتابة العربية بالحركات القصيرة ، فقـد سبقه الى ذلك « أبو الأسود الدؤلى » من علمـاء القرن الاول الهجرى ٠ وكانت العنـاية بالقرآن الكريم وصيانته عن اللحن ، هى التى دعت العلماء فى الصدر الاول للاسلام ، الى البحث عن طريقة تمنع من يتلو النص القرآنى من الوقوع فى اللحن ، بسبب خلوه من رموز الحركات ٠ وتنسب الروايات الاسلامية الى أبى الأسود الدؤلى أنه أول من فكر فى وضـع رموز للحركات يضبط بهـا الرسـم القرآنى الذى كان يخـلو من هـذه الرموز ، فيروى عن المبرد أنه قال (المحكم فى نقط المصاحف للدانى ٦) : « لما وضع أبو

الأسود الدؤلي النحو ، قال : ابغوا لي رجلا ، وليكن لقنا • فطلب الرجل ، فلم يوجد الا في عبد القيس ، فقال أبو الأسود : اذا رأيتني لفظت الحرف فضممت شفتي ، فاجعل أمام الحرف نقطة • فاذا ضممت شفتي بغنة ، فاجعل نقطتين ، فاذا رأيتني قد كسرت شفتي، فاجعل أسفل الحرف نقطة ، فاذا كسرت شفتي بغنة ، فاجعل نقطتين ، فاذا رأيتني قد فتحت شفتي ، فاجعل على الحرف نقطة ، فاذا فتحت شفتي بغنة ، فاجعل نقطتين » •

وكانت نقط الشكل هذه تكتب بصبغ يخالف لون المداد الذي كتبت به الحروف ونقط اعجامها ، فكان ذلك يشق على الكاتب، اذ كان يتحتم عليه أن يكتب بقلمين ومدادين مختلفين • حتى جاء الخليل بن أحمد فوضع الشكل الذي نكتب به حتى الآن ، يقول المبرد (المحكم في نقط المصاحف للداني ٧) : « الشكل الذي في الكتب من عمل الخليل ، وهو مأخوذ من صور الحروف ، فالضمة واو صغيرة الصورة في أعلى الحرف ، لئلا تلتبس بالواو المكتوبة ، والكسرة ياء تحت الحرف ، والفتحة ألف مبطوحة فوق الحرف » •

ومع أن الخليل بن أحمد قد وضع هذا الشكل المريح ، فان العلماء غبروا زمانا طويلا لا يجرءون على استخدامه في ضبط النص القرآني ، ويفضلون عليه نقط أبي الأسود الدؤلي ، اتباعا للسلف ، ويسمون ضبط الخليل : «شكل الشعر» ، وكل ذلك لصيانة القرآن الكريم عن أن يتعاوره المتعاورون بالتبديل والتغيير • وهذا هو أبو عمرو الداني (المتوفى سنة ٤٤٤ هـ) يقول في كتابه المحكم في نقط المصاحف (١٢/٤٢) : « وانما جعلنا الحركات المشبعات نقطا مدورة على هيئة واحدة وصورة متفقة ، ولم نجعل الفتحة ألفا مضجعة ، والكسرة ياء مردودة ، والضمة واوا صغرى ــ على ما ذهب اليه سلف أهل العربية، اذ كن مأخوذات من هذه الحروف الثلاثة ، دلالة على ذلك ــ اقتداء منا بفعل من ابتدأ النقط من علماء السلف ، بحضرة الصحابة رضى الله عنهم ، واتباعا له واستمساكا بسنته ، اذ مخالفته مع سابقته وتقدمه لا تسوغ ، وترك اقتفاء أثره في ذلك مع محله من الدين ، وموضعه من العلم ، لا يسع أحدا أتي بعده » !! كما يقول كذلك (المحكم ٨/٢٢) : « وترك استعمال شكل الشعر ، وهو الشكل الذي في الكتب الذي اخترعه الخليل ، في المصاحف الجامعة من الأمهات وغيرها ، أولى وأحق اقتداء بمن ابتدأ النقط من التابعين ، واتباعا للأئمة السالفين » •

ومع هذه المعارضة الشديدة لطريقة الخليل في ضبط الخط العربي ، فقد عمت هذه الطريقة وطغت على طريقة أبي الأسود الدولي ، واستخدمت كذلك في ضبط القرآني ، ومازلنا نستخدمها حتى اليوم •

ولم يكتف الخليل بن أحمد بوضع هذه الرموز للحركات القصيرة فحسب ، بل ان كثيرا من الرموز الاخرى التي نستخدمها في الكتابة الى يومنا هذا ، من صنعه كذلك ، مثل رمز السكون ، وهو عبارة عن رأس خاء صغيرة ، اختصارا من كلمة «خفيف» بمعنى : غير محرك (المحكم للداني ٥٢/١٠) • وكذلك رمز الشدة ، وهو مختصر من كلمة « شديد » (المحكم ٤٩/١٣) • حتى رمز الهمزة ، الذي نستخدمه اليوم ، لم يكن معروفا في الكتابة قبل الخليل ، وقد اقتطع من رأس العين (المحكم ٨/١٤٧) ، ولذلك يسمى في بعض الاحيان « القطعة » ، ولعله اقتطعه من العين لقرب الهمزة من العين في المخرج (تاريخ الادب لحفني ناصف ١٦/٧٦) • ويقول السيوطي (الاتقان ١٧١/٢) : «وأول من وضع الهمز والتشديد الخليل » • أما رمز الهمزة القديم فهو الألف (انظر للتعبير عن الهمزة بالألف ، ولو كانت مكتوبة بالياء ، كتاب لحن العامة للكسائي ١/٢٩) ، غير أن انتشار الخط في الحجاز تم على نطاق واسع بين القرشيين ، الذين لم يكونوا يهمزون في كلامهم (انظر شرح الشافية للأستراباذي٣/٣١ وشرح مراح الارواح ٩٩) ، فكان يترتب على تركهم الهمز نشوء حركات طويلة ، يتحدد نوعها باختلاف أماكن ورودها في الكلمة ، فكان الحجازيون ينطقون مثلا : «راس» و «بير» و «يومن» و «سما» ، وفي ذلك يقول ابن جني (سر صناعة

الاعراب ١/٤٦) : «اعلم أن الالف التى فى أول حروف المعجم هى صورة الهمزة ، وانما كتبت الهمزة واوا مرة وياء أخرى على مذهب أهل الحجاز فى التخفيف ، ولو أريد تحقيقها البتة لوجب أن تكتب ألفا على كل حال» ، كما يقول أحمد بن محمد الرازى (الحروف ٦ ب/١) : « وأما الهمزة المحققة فأصلها أن تكتب على صورة الألف اللينة ، وانما تكتب مرة واوا وأخرى ياء على مذهب التخفيف » ·

وعندما ابتكر الخليل رمزا للهمزة - لتستكمل به الكتابة العربية عدتها فى مطابقتها للنطق العربى الفصيح ، الذى استعار التزام الهمز فى الكلام من لهجة تميم - لم يرد أن يغير الرسم الاملائى ، الذى كان قد استقر وشاع ، فاخترع هذا الرمز الجديد، واقتطعه من رأس العين ، ووضعه فى الكلمة حيث وجد له حاملا. فالحامل له فى « رأس » الألف ، وفى « بئر » الياء ، وفى « يؤمن » الواو ، وفى « سماء » لا يوجد حامل ، فوضع الهمزة لذلك على السطر بلا حامل ·

وليس هذا الذى نقوله دعوى بلا سند، فكل النصوص العربية القديمة التى وصلتنا فى البرديات المختلفة تخلو من رمز الهمزة الذى نعرفه تماما (راجع مثلا كتاب أدولف جرومان: A. Grohmann, from the World of Arabic Papyri لأن الرمز القديم لها ، وهو الألف ، اكتسب عند الحجازيين صفة الدلالة على الفتحة الطويلة ، مع أنه الرمز الأصلى للهمزة ، ولو أن الخط شاع وانتشر أول الامر ، فى بيئة تستخدم الهمز فى كلامها ، كبيئة تميم مثلا ، لوجدنا الهمزة تصور بصورة الألف دائما فى أى موقع من الكلمة · ويؤيدنا فى رأينا هذا ما يذكره ابن يعيش (شرح المفصل ١٠/١٢٦) اذ يقول : « ··· والصواب ما ذكره سيبويه وأصحابه من أن حروف المعجم تسعة وعشرون حرفا، أولها الهمزة ، وهى الألف التى فى أول حروف المعجم ، وهذه الألف هى صورتها على الحقيقة ، وانما كتبت تارة واوا وياء أخرى ، على مذهب أهل الحجاز فى التخفيف ، ولو أريد تحقيقها لم تكن الا ألفا على الاصل ، ألا ترى أنها اذا وقعت موقعا لا تكون فيه الا محققة لا يمكن فيه تخفيفها - وذلك اذا وقعت أولا - لا تكتب الا ألفا ، نحو : أعلم ، أذهب ، أخرج · وفى الاسماء : أحمد ، ابراهيم ، أترجة ·· وأمر آخر يدل على أن صورة الهمزة صورة الألف ، أن كل حرف سميته ، ففى أول حروف تسميته لفظه بعينه ، ألا ترى أنك اذا قلت باء ، ففى أول حروفه باء ، واذا قلت تاء ، ففى أول حروفه تاء ، وكذلك جيم ودال وسائر حروف المعجم ، فكذلك اذا قلت: ألف ، فأول الحروف التى نطقت بها همزة ، فدل ذلك أن صورتها صورة الألف » (وانظر كذلك : سر صناعة الاعراب لابن جنى ١/٤٦ - ٤٧) ·

ولسنا نريد هنا الخوض فى تفاصيل نشأة الخط العربى وتطوره ، وانما يهمنا هنا أن نشير الى أن الخط العربى بصورته الحالية ، كان من الاسباب التى أدت باللغويين القدامى الى عد أصوات العلة أصواتا ثانوية ، بالنسبة للأصوات الساكنة · ويدلك على هذا أيضا ذلك الجدل الذى يثيره ابن جنى حول الحركة القصيرة ، أهى قبل الحرف ، أو معه ، أو بعده ؟ وبدلا من أن يلجأ الى التجربة ، أخذ يستخدم منطق أرسطو فى التدليل على أن الحركة القصيرة تقع بعد الحرف ، مثلها فى ذلك مثل حروف المد ، وهى الالف والواو والياء ، فيقول (سر صناعة الاعراب ١/٣٢) : « واعلم أن الحركة التى يتحملها الحرف ، لا تخلو أن تكون فى المرتبة ، قبله ، أو معه ، أو بعده ، فمحال أن تكون الحركة فى المرتبة قبل الحرف ، وذلك أن الحرف كالمحل للحركة ، وهى كالعرض فيه ، فهى لذلك محتاجة اليه ، ولايجوز وجودها قبل وجوده · وأيضا لو كانت الحركة قبل الحرف ، لما جاز الادغام فى الكلام أصلا ، ألا ترى أنك تقول : قطع ، فتدغم الطاء الاولى فى الثانية ، ولو كانت حركة الطاء الثانية فى الرتبة قبلها ، لكانت حاجزة بين الطاء الاولى وبين الطاء الثانية ، ولو كان الامر كذلك لما جاز ادغام الاولى فى الثانية ، لان الحركة على هذه المقدمة ، مرتبتها أن تكون قبل الطاء الثانية ، بينها وبين الاولى · واذا حجز بين الحرفين

حركة بطل الادغام ، فجواز الادغام في الكلام، دلالة على أن الحركة ليست قبل الحرف المتحرك بها • فقد بطل بما ذكرناه أن تكون حركة الحرف في الرتبة قبله ، وبقي أن تكون معه أو بعده ، وفي الفرق بينهما بعض الاشكال • فالذي يدل على أن حركة الحرف في المرتبة بعده ، انك تجدهافاصلة بين المثلين أو المتقاربين ، اذا كان الاول منهما متحركا ، فالمثلان نحو قولك : قصص ومضض وسرر وخضض ومرر وقدد ، فلولا أن حركة الحرف الاول في هذين المثلين بعده ، لما فصلت بينه وبين الذي هو مثله بعده ، ولو لم تفصل لوجب الادغام ، لأنه لا حاجز بين المثلين ، فان ظهر هذان المثلان ولم يدغم الاول منهما في الآخر منهما ، فظهورهما دلالة على فصل واقع بينهما ، وليس ها هنا فصل البتة غير الحركة المتأخرة عن الحرف الاول » •

أما أبو على الفارسي فانه لم يستطع أن يفرق بين الصوتين هذه التفرقة ، ولم يتصور امكان نطق الحركة مستقلة عن الصوت الساكن ، فكان يرى أن « الحركة تحدث مع الحرف » • يقول ابن جني (سر صناعة الاعراب ١/٣٧) : « واستدل أبو على أن الحركة تحدث مع الحرف ، بأن النون الساكنة اذا تحركت زالت عن الخياشيم الى الفم ، وكذلك الألف اذا تحركت انقلبت همزة • فدل ذلك عنده على أن الحركة تحدث مع الحرف • وهو لعمري استدلال قوي » •

وقد فات أبا على الفارسي أن الذي يزول عن الخياشيم الى الفم هو الحركة وليست النون ، وأن الذي يتحرك هو الهمزة وليست ألف المد، لان ألف المد حركة طويلة ، والحركة لاتحرك• ومع تحمس ابن جني لرأي أستاذه أبي على الفارسي هنا ، ووصفه دليله بأنه « استدلال قوي » فانه لم يرتض هذا الرأي في كتابه الخصائص (٢/٣٢٤) ورد استدلاله هناك فانظره •

حقا يحمد لابن جني أنه فطن الى العلاقة بين ما يسمى بالحركات القصيرة وحروف المد، فقال (سر صناعة الاعراب ١/١٩) : «اعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللين ، وهي الألف والياء والواو ، فكما أن هذه الحروف ثلاثة ، فكذلك الحركات ثلاث ، وهي الفتحة والكسرة والضمة ، فالفتحة بعض الألف ، والكسرة بعض الياء ، والضمة بعض الواو • وقد كان متقدمو النحويين يسمون الفتحة الألف الصغيرة ، والكسرة الياء الصغيرة ، والضمة الواو الصغيرة • وقد كانوا في ذلك على طريق مستقيمة ، ألا ترى أن الالف والياء والواو اللواتي هن حروف توام كوامل ، قد تجدهن في بعض الاحوال أطول وأتم منهن في بعض ، وذلك قولك : يخاف وينام ، ويسير ويطير ، ويقوم ويسوم ، فتجد فيهن امتدادا واستطالة ما ، فاذا أوقعت بعدهن الهمزة أو الحرف المدغم ، ازددن طولا وامتدادا ، وذلك نحو : يشاء ويداء ، ويسوء ويهوء ، ويجيء ويفيء • وتقول مع الادغام : شابة ودابة •• أفلا ترى الى زيادة المد فيهن بوقوع الهمزة والمدغم بعدهن، وهن في كلا موضعيهن يسمين حروفا كوامل ، فاذا جاز ذلك فليست تسمية الحركات حروفا صغارا بأبعد في القياس منه• ويدلك على أن الحركات أبعاض لهذه الحروف انك متى أشبعت واحدة منهن حدث بعدها الحرف الذي هي بعضه » •

ويقول ابن جني كذلك في كتابه المنصف (١/٢١٣) : «الضمة قد تجرى مجرى الواو ، وهي واو صغيرة ، كما أن الكسرة ياء صغيرة ، والفتحة ألف صغيرة • وهذه الحروف عن هذه الحركات تنشأ متى كن مدات ، نحو رسالة وصحيفة وعجوز » •

هذا ما يقوله ابن جني ، ومنه نفهم أنه أحس كما يحس علماء الاصوات من المحدثين، أن الفرق بين الحركات وحروف المد ليس الا فرقا في الكمية والزمن الذي يستغرقه نطق كل واحد منهما ، فانك تقول : «ضرب» ، ثم تطيل الزمن الذي تستغرقه في نطق الفتحة بعد الضاد ، فتصير الكلمة «ضارب» • ومثل ذلك في «ضرب» المبني للمجهول و «ضورب»، و «مساكن» و «مساكين» ، وأمثال ذلك •

وقد أحس بعض العلماء بازدواج وظيفة

رمزى الواو والياء فى الكتابة العربية ، واختلافهما اذا كانتا رمزين للضمة الطويلة والكسرة الطويلة ، عنهما اذا كانتا رمزين للواو والياء من الاصوات الساكنة ، فقال الازهرى (تهذيب اللغة ١/٥٢) : « والواو والياء اذا جاءتا بعد فتحة قويتا ، وكذا اذا تحركتا كانتا أقوى • ومن تبيان ذلك أن الالف اللينة ، والياء بعد الكسرة ، والواو بعد الضمة ، اذا لقيهن حرف ساكن بعدهن سقطن •• والياء والواو بعد الفتحة اذا سكنتا ولقيهما ساكن بعدهما ، فانهما يتحركان ولا يسقطان أبدا ، كقولك : لو انطلقت يافلان ••• »

كما يقول المبرد (المقتضب ١/١٧٢) : « تقول : اذا بنيت فوعل (بضم الفاء وكسر العين) من سرت : سوير • فان قال قائل : هلا أدغمت الواو فى الياء ، كما قلت فى لية وأصلها لوية •• فالجواب فى ذلك أن واو (سوير) ــ بضم السين مدة ، وما كان من هذه الحروف مدا فالادغام فيه محال ، لأنه يخرج من المد ، كما أن ادغام الالف محال • والدليل على أن هذه الواو مدة أنها منقلبة من ألف ، ألا ترى أنها كانت (ساير) ، فلما بنيت الفعل بناء ما لم يسم فاعله قلت : سوير ، فالواو غير لازمة » •

فقد أحس هذان العالمان الجليلان أن الواو والياء فى : «ولد» و «يقع» و «لون» و «بيت» غيرهما فى مثل «عجوز» و «قتيل» وغيرهما ، فهما من فصيلة الاصوات الساكنة فى الامثلة الاربعة الاولى ، بعكس المثالين الاخيرين فهما فيهما من فصيلة أصوات العلة الطويلة ، وهى ما سماه علماء العربية بحروف المد •

وقد أدى هذا الازدواج فى وظيفة الرموز الثلاثة : الألف والواو والياء ، فى الخط العربى ــ الى أن عدها اللغويون العرب فى حالة دلالتهم على الحركات الطويلة ، فى مثل : « هابونى » habuni مثلا ــ أصواتا ساكنة Consonants ، فهم ينظرون الى الألف والواو والياء فى هذا المثال ، نظرتهم الى الاصوات الساكنة تماما ، فى حين أنها هنا علامات للحركات الطويلة i, u, a

وقد أثرت هذه النظرة الخاطئة ــ التى تعتمد على الخط ، لا على النطق ــ فى أحكام اللغويين العرب فى كثير من قواعدهم ، وعلى الأخص فى أبنية اللغة (الصرف) وأوزان الشعر •

فمن أمثلة ذلك فى المجال الأول أنهم يقولون فى المضارع المعتل الآخر عند جزمه فى مثل « لم يدع » و « لم يخش » و « لم يرم » ــ انه مجزوم بحذف حرف العلة ، فهم هنا ينظرون الى الخط ، لا الى النطق ، ولو نظروا الى النطق لقالوا : انه مجزوم بتقصير الحركة الطويلة ، فبدلا من (u) فى المثل الأول (يدعو) يوجد فى حالة الجزم (u) • وبدلا من (a) فى المثال الثانى (يخشى) يوجد فى حالة الجزم (a) وبدلا من (i) فى المثال الثالث (يرمى) يوجد فى حالة الجزم (i) فى نهاية الفعل •

كما أنهم يقولون مثلا فى « لم يكتبوا » انه مجزوم بحذف النون ، وهم هنا كذلك ينظرون الى الخط الخالى من الحركات القصيرة • ولو نظروا الى النطق لقالوا : انه مجزوم بسقوط المقطع (na) من آخره ، وأصله قبل الجزم yaktubuna

كما أنهم يقولون فى مثل « لم يمت » مثلا: انه فى الأصل « يموت » وحين جزم بالسكون التقى ساكنان : التاء والواو ، فحذفت الواو للتخلص من التقاء الساكنين • وهم هنا ينظرون الى الخط من ناحية ، ومن ناحية أخرى يعدون « الواو » هنا حرفا ساكنا ، فى حين أنها فى هذه الحالة ، علامة على الضمة الطويلة والضمة حركة ، والحركة لا توصف بالسكون، ولو نظروا الى النطق ، ودرسوا نظام المقاطع فى اللغة العربية ، لعرفوا أنه بعد جزم مثل هذا الفعل بالسكون ، أصبح عندنا مقطعان ، الثانى منهما زائد فى الطول (yalmut) وهو غير مقبول فى العربية فى هذه الحالة ، وعندئذ تقصر حركة هذا المقطع ، فتصير الكلمة : (yalmut) • (انظر لنظام المقاطع فى العربية كتابنا لحن العامة والتطور اللغوى- ص ٥٠) •

وقد أدى جهل اللغويين القدامى بنظام المقاطع الصوتية فى اللغة ، ونظرتهم الى رموز

الحركات الطويلة ، على أنها حروف ساكنة — الى بنائهم موازين الشعر العربى على متحرك وساكن ؛ فهم يتحدثون عن الأسباب ، و « الأوتاد » و « الفواصل » فى الشعر ، ويقسمون « السبب » الى خفيف وثقيل ، فالخفيف عندهم ما تكون من متحرك وساكن • ومن أمثلته عندهم : « لم » و « لا » مثلا ؛ فهم يعدون الألف فى « لا » حرفا ساكنا ، تماما كالميم فى « لم » ، فى حين أنها فى «لا» علامة للفتحة الطويلة ، والفتحة الطويلة لا توصف بأنها ساكنة •

والواقع أننا هنا فى « لم » و « لا » أمام ما يسمى فى علم الأصوات « بالمقطع الطويل » (lam) و (la) غير أنه فى الأول مقطع طويل مغلق ، وفى الثانى مقطع طويل مفتوح ، وهما من الناحية الموسيقية شىء واحد من ناحية الطول ، بعكس المقطع القصير فى مثل : و (wa) ولو أنهم فطنوا الى ذلك لبنوا موازين الشعر على المقاطع القصيرة والطويلة ، وأراحونا بذلك من هذه الاصطلاحات الكثيرة المحيرة ، مثل : الخبن ، والوقص ، والقبض ، والعصب ، والكف ••• الخ •

واذا رمزنا للمقطع الطويل بالرمز « — » وللقصير بالرمز «ب» لتمكنا فى هذه الحالة من أن نقول فى بحر الطويل مثلا انه يتكون من المقاطع التالية :

ب — — / ب — — — / ب — — / ب — — —

ب — — / ب — — — / ب — — / ب — — —

أى أننا يمكن أن نقول ان بحر الطويل يتكون من (مقطع قصير + مقطعين طويلين + مقطع قصير + ثلاثة مقاطع طويلة) مع تكرار ذلك أربع مرات • وبدل هذه الاصطلاحات الطويلة الخاصة بالزحافات والعلل ، يمكن أن يقال هنا ان المقطع الثانى من المقاطع الطويلة فى هذا البحر يمكن أن يقصر كذلك فتصير ب — — إلى ب — ب كما تصير ب — — إلى ب — ب — أى أنه يمكن كتابة وزن الطويل على النحو التالى :

ب — — / ب — — — / ب — — / ب — — —

ب — — / ب — — — / ب — — / ب — — —

ومن هذه الامثلة — وغيرها كثير — نرى كيف أن اللغويين العرب كانوا ينظرون فى بناء قواعدهم ، الى الخط العربى ، لا الى النطق ولا يعيب هذا الخط العربى ، الذى عرفنا من قبل نشأته ومراحل تطوره ، بقدر ما يعيب مناهج اللغويين القدامى فى تأثرهم بالصورة المكتوبة فى كثير من الاحيان ، واهمالهم النواحى الصوتية • وما الخط فى جميع اللغات الا وسيلة ناقصة للتعبير عن الصورة السمعية الحية ، كما يذهب الى ذلك علماء الاصوات من المحدثين •

فى العدد القادم من المجلة :

- **الواقعية الاشتراكية فى الأدب** — **محمد مفيد الشوباشى**
- **ايليا فينيزى •• والشجن الأبدى فى الوجود ، « طائر مقتول »قصة مترجمة عن اليونانية** — **د • نعيم عطية**
- **البناء الفنى عند نجيب محفوظ •• بين الاقصوصة والثلاثية** — **عبد الجبار داود البصرى**
- **ازدواج المخ (بقلم : ما يكل جازانيجا)** — **ترجمة يوسف مصطفى الحارونى**
- **فى ذلك اليوم (قصة)** — **عبد الحكيم قاسم**



مكتبة المجلة

التطرف

كأسلوب للاستجابة

تأليف د . مصطفى سويف

(الانجلو المصرية ــ القاهرة ١٩٦٨)

بقلم: عبدالستار ابراهيم محمد

كتاب « التطرف كأسلوب للاستجابة » للدكتور مصطفى سويف ، أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة ، من الكتب التى تتخذ من التيار العامى التجريبى منطلقها الاول في دراسة الشخصية الانسانية . وهو من هذه الزاوية يحتل مكانة متقدمة بين الدراسات العلمية لموضوع من موضوعات الشخصية ، التى تلقى في الوقت الراهن جزءا كبيرا من أهتمام الباحثين ، وعلماء النفس فى أكثر من بقعة من العالم ،كأيزنك H.J. Eysenck في انجلترا ، وبرنجلمان J.C. Brengelman في ألمانيا ، وبارندرخت J.T. Barndregt في هولندا ، والدكتور سويف وبعض تلامذته في مصر .

والهدف من هذا الكتاب هو ــ فيما يذكر الدكتور سويف ــ « تجميع مختلف الدراسات الخاصة بموضوع التطرف في اطار يبرز منطق تسلسلها ، ويركز الاضواء على ما تجمع لدينا الى الآن من حقائق تجريبية : وما توافر لنا من وضوح نظرى ، يثير الانتباه فى نهاية الأمر الى الاسئلة التى تولدت من خلال ذلك كله ، وما تستثيره من فروض تنتظر مزيدا من الاختبار التجريبى » (ص ١) .

ووفقا لهذا الهدف ينقسم الكتاب الى ستة فصول وهى :

١ ــ منشأ الاهتمام بالاستجابات المتطرفة .

٢ ــ تكوين مقياس للمرونة والتصلب .

٣ ــ الشخصية في الاطار الاجتماعى : الهامشية وطراز التنشئة .

٤ ــ اضطرابات الشخصية والسلوك .

٥ ــ الاستجابات المتطرفة في اطار البناء الأساسي للشخصية .

٦ ــ الاستجابات المتطرفة : مقارنات حضارية .

***

ويعتبر الفصل الاول من الكتاب بمثابة المقدمة النظرية وهو ــ من هذه الناحية ــ ذو أهمية تعليمية خاصة ، فهو فضلا عما يوضحه للقارىء من قيمة هذا العمل الموضوعية في التراث الأكاديمى لعلم النفس ــ نظريا وتجريبيا ــ يكشف أيضا ــ على حد قول المؤلف نفسه عن « جانب هام من جوانب الحركة العلمية هو مصادر أفكارنا ، وكيف يتم بزوغ هذه الافكار وتشكلها . وهى بذلك تساعد القارىء على اكتساب مجموعة من العادات العقلية التى تجعله أكثر فاعلية في ميدان الانتاج العالمى، سواء ابداعا أو نقدا » (ص ٢) .

وموضوع الاستجابات المتطرفة كبعد من أبعاد السلوك يساهم في الكشف عن الكثير من بناء الشخصية : فهو جانب أو توترا ، هو في الواقع مظهر من مظاهر التعبير الاجتماعى عن سمة أخرى أكثر شمولا وهى سمة : التصلب rigidity المعبرة عن اتجاه نفسي معين في مواجهة بعض المواقف أو المشكلات ذات الظروف الموضوعية الخاصة .

ومن خلال الفصل الاول نعرف كيف اتجه المؤلف الى موضوع التصلب « باعتباره يصلح غالبا » كبعد dimension أساسى من أبعاد السلوك (ربما دخل مع عدد من أبعاد السلوك الاخرى لتكوين حزمة سلوكية cluster هى التى نقصدها ونحن نتكلم عن سلوك أكثر نضجا ،

وسلوك أقل نضجا) ، ومنه ننتقل الى مفهوم التوتر النفسي العام Psychic tension ومنه الى الاهتمام بالاستجابات المتطرفة » (ص ٤)

ويتأكد للقارئ في هذا الفصل أن اتخاذ التصلب كعلامة من علامات عدم النضج الاجتماعى في الشخصية له مايبرره ، والبحوث والدراسات المختلفة التى يذكرها المؤلف فى هذا الفصل عن التصلب هى أصلا من البحوث التى أعدت لدراسة عمليات النضوج الاجتماعى ، وهى تتفق فيما بينها على أن حظ الشخص من النضوج الاجتماعى يتمشي مع حظه من المرونة flexibility ، (وهى البعد السلوكى المقابل لمفهوم التصلب) . ويذكر المؤلف أن هناك معانى متعددة تطلق على السلوك المرن ، والسلوك المتصلب ، هى ولو أنها لم تجتمع كلها عند باحث واحد ممن عرض لدراساتهم في هذا الموضوع (وهم كيرت ليفين K. Lewin ، واندرسون H. Anderson وكونين J. Kounin وغيرهم) ، فان العناصر التى يتضمنها مفهوم المرونة لا تخرج عما يأتى :

١ ـ ضخامة رصيد الشخص من قوالب السلوك ، التى يمكن أن يتشكل فيها أثناء مواجهته لمقتضيات التوافق .

٢ ـ زيادة عدد عناصر البيئة التى يأخذها في اعتباره عند التوافق مع موقف ما .

٣ ـ القابلية للتدرج بدلا من الانتقال الكلى من طرف الى ضده .

٤ ـ التأجيل لبعض الرغبات مع تحمل التوترات الناجمة عن هذا التأجيل .

٥ ـ القدرة على التنازل عن بعض الاهداف ، والقدرة على التخلى عن بعض العادات بسهولة متوسطة ، ويبرز السلوك المتصلب كطرف مقابل للسلوك المرن تصدق عليه أضداد المواصفات السابقة . (ص ٢٥ ـ ٢٦) .

ومثل هذه العناصر المتضادة أو بعضها في مفهوم « التصلب ـ المرونة » هى التى مكنت باحثا كاندرسون من القول بأن « الاستجابة المرنة التكاملية هى التى تتفق وشروط الصحة النفسية ، أما الاستجابة المتصلبة فلا تتفق » (ص ١٩) .

ووفقا لهذا التصور ذى المعالم المحدودة ينتقل الدكتور سويف الى التفكير في تكوين مقياس للتصلب الاجتماعى وهو يذكر أن هذا التفكير تحدد منذ أكثر من خمس عشرة سنة أى منذ انشغاله بظاهرة الاستجابات المتطرفة لاتخاذها اساسا لقياس التوتر النفسي ، وعدم النضج الاجتماعى . وتكوين هذا المقياس هو موضوع الفصل الثانى .. وبالاطلاع على هذا الفصل يستخلص القارئ المغزى الحقيقى فيما وراء مايسمى بالقياس السيكولوجى لسمات الشخصية فهنا ندرك أن حكمنا على الشخصية لا يتحدد لمجموعة من الانطباعات الخاصة أو الأحكام الشخصية نقدر على أساسها

وجود سمة معينة في الشخص أو تلك المجموعة . وانما لابد من وسائل موضوعية تمكننا أولا من تقدير وجود سمة معينة عن شخص معين أو انعدامها ، وثانيا مقدار توافر هذه السمة مقدرا مجموعه من الدرجات ، تماما كما تفعل في قياس درجة الحرارة ، أو نبضات القلب ، أو حزمة الاشعاع الضوئى التى تنفذ من خصاص لوح زجاجى مثلا الخ ، اذ لابد من وسائل أو مقاييس علمية رقيقة لتقدير هذه الظواهر الفيزيائية. كذلك فى علم النفس العلمى اذ لابد من وجود مقاييس ثابتة وصادقة لتقدير ظاهرة سلوكية معينة ، أو الحكم على وجود سمة ما . وبدون هذه المقاييس لما وجد فى الواقع ما يسمى باسم علم النفس العلمى ، فالغالبية العظمى من التراث العلمى فى علم النفس تعتمد فى حقيقتها على تجارب تجريها على أشخاص أو جماعات مختلفة للحكم على وجود بعض الظواهر مستخدمين فيها هذه المقاييس التى يخضع تكوينها لشروط علمية دقيقة تضمن لنا أن نثق فيما تعطيه لنا من قراءات .

ووفقا لهذه الشروط يضع الدكتور سويف مقياسا للاستجابات المتطرفة .

وبوضع هذا المقياس أمكن للدكتور سويف ولغيره من الباحثين : أولا قياس مايسمى بالتصلب الاجتماعى على أساس أن التطرف هو التعبير الاجتماعى عن التصلب ، وثانيا : قياس ما يسمى بالتوتر النفسى عند الأشخاص « على أساس » أن ارتفاع مستوى التوتر النفسي يصحبه ارتفاع درجة التصلب (أو انخفاض درجة المرونة) (ص ٢٦) . ويستخدم الدكتور سويف مفهوم التوتر في هذا الكتاب بالرجوع الى كل المظاهر السلوكية التى تشير الى الشعور بتهديد الطمأنينة ، أو بتهديد أى اتزان قائم بالنسبة للشخص ككل ، أو لجانب من جوانبه ، أو مايترتب على ذلك من تحفز للقضاء على هذا التهديد .

وبتكوين مقياس التصلب تخصص الفصول التالية من الكتاب لمجموعة من البحوث والتجارب في مجالات مختلفة (اكلنيكية واجتماعية) ، وعلى جماعات وأشخاص ذوى خصائص مختلفة . فنجد ما يقرب من خمسة عشر بحثا يساهم مجموع نتائجها من غير شك في اثراء فكرتنا عن التصلب وتحديد صورتنا عن هذا الجانب ، وعن العوامل المؤدية الى التوتر النفسي ، والنتائج التى يؤدى اليها هذا التوتر سواء في الشخصية ، أو في المجتمع. وفي السطور القادمة طائفة من النتائج التى انتهت اليها بعض البحوث، ولعلها تكفى لأن تذيق القارئ طعم الدراسة العالمية ، وقد حاولنا في هذا العرض أن نجعله يغطى المجالات المختلفة الواردة فى الكتاب بحسب الفصول من ناحية ، وأن نقف على بعض النتائج قليلا لنتأملها، وأن نوضح امكانياتها فيما قد توصي به من بحوث مستقبلة .

من البحوث التى قام بها الدكتور سويف بنفسه ، بحث أجراه على ١٠٢٨ شخصا ينتمون الى فئات اجتماعية مختلفة وجد فيه أن الجماعات ذات التوتر المرتفع ، تكون أكثر تصلبا من غيرها ، أى أنها تصدر عددا أكبر من الاستجابات المتطرفة : اذا قورنت بغيرها من الجماعات الاقل

توترا . فالمراهقون ، والاناث ، وأبناء الطبقة المتوسطة ـ كأعضاء في جماعات ذات توتر مرتفع ـ يكونون أكثر تطرفا من الجماعات المقابلة لهم (فالمراهقون يرتفعون عن الراشدين ، والاناث ترتفعن عن الذكور ، وأبناء الطبقة المتوسطة الدنيا يرتفعون عن أبناء الطبقة المتوسطة العليا).

وعلى الرغم من أنه يمكن أن نضع تفسيرا مستقلا لنتائج كل جماعة من الجماعات السابقة فان الدكتور سويف يرى أن هناك تفسيرا واحدا يصل بين كل هذه النتائج . ويتخذ من مفهوم « الهامشية » محورا لهذا التفسير . فكل الجماعات السابقة ذات التصلب المرتفع هي في الواقع « جماعات هامشية » أى جماعات تحتل موضعا غير مستقر اقتصاديا أو اجتماعيا.ومثل هذا الوضع يستتبع الشعور بعدم الاطمئنان ، والتوتر ، مما يظهر فيما يصدر عنهم من استجابات متطرفة مرتفعة تشير في الواقع الى ميالهم للتعلق بمجوعة من القواعد المتصلبة يفرضونها على ذواتهم ، بعكس الجماعات ذات الوضع المستقر نسبيا .

ويجد القارىء المهتم بموضوع اضطرابات الشخصية (فهما وتشخيصا) في الفصل الرابع تسع دراسات تجريبية وسته دراسات عن المرضي النفسيين (العصابيين) ، والمرضى المعقليين (الذهانيين) . والجدير بالملاحظة أن الدراسات الست الاخيرة ، أجريت على مرضي من مجتمعات حضارية مختلفة (منها دراسة واحدة في مصر ، وأربع دراسات أجريت على عينات انجليزية ، ودراسة أجريت على عينة هولندية) ولا شك أن كبر حجم العينات ، واختلاف نوعياتها يضمن ثقتنا بالنتائج المستخلصة وبالتالى بمقياس الاستجابات المتطرفة كأداة من أدوات التشخيص في ميدان الأمراض النفسية ، يمكن أن يستفيد بها الاخصائى النفسي ، والطبيب النفسي على السواء .

والطريف أنه قد وجد أنه لا فرق يذكر بين الجانحين وغيرهم في التطرف . ولعل هذه النتيجة التى تشير جزئيا الى أن الجانحين لا يكونون أعلى توترا نفسيا من غيرهم تدفع بالقارىء الى أن يعمل الفكر قليلا . فهل من الصحيح أن الجانحين غير متوترين نفسيا بالنسبة الى غيرهم ؟ ، وكيف ؟ ولماذا ؟ أم أن التوتر النفسي الذى ينعكس في مقياس الاستجابات المتطرفة الذى نحن بصدده يختلف نوعيا عن مكونات أخرى للتوتر النفسي الذى يمكن أن نصادفه عند الجانحين ؟ وفي أى اتجاه ؟ أم أن العينات المستخدمة في البحوث الثلاثة لا تمثل مجتمع الجانحين عموما ، وأنها لا تعبر الا عن نفسها (كجماعة في مكان محدد من مجتمع محدد) ، أم ماذا ؟

وعلى الرغم من أن التأمل النظرى وحده لا يكفى للحسم في اجابة مثل هذه الاسئلة ، فان الدكتور سويف يعطينا مفتاحا آخر . فبالجمع بين نتائج البحوث الثلاثة وجد الدكتور سويف أن الجانحين يسجلون استجابات متطرفة ايجابية أكثر بكثير مما يسجلون من استجابات متطرفة سلبية (أى أنهم يركزون على ضرورة توافر صفات معينة في الاصدقاء ، ولا يرفضون كثيرا الصفات التى يجب الا توجد) ، وفي رأى الدكتور سويف أن التطرف الايجابى دليل على التقبل ، والتطرف السلبى دليل على الرفض. فاذا كان الجانحون عاديين من حيث درجة توترهم النفسي عموما ، فهم غير عاديين في درجة قدرتهم على الرفض . انهم لا يستطيعون أن يرفضوا ، بل أن يقبلوا وحسب . ومن المؤكد أن الدكتور سويف يسلط بذلك ضوءا باهرا على طريق مختلف لفهم الاضطرابات الاجتماعية عموما ، وشخصية الجانح على وجه الخصوص .

ومما يزيد من قيمة هذا التفسير أننا نجد أن نتائج البحوث الخاصة بالمرضي النفسيين ، والمرضي العقليين والأسوياء يسير في طريق مشابه ، اذ تبين أن التطرف الايجابى عموما يفرق بشكل واضح بين الاسوياء والمرضي، على أساس أن المرضي أعلى تطرفا ايجابيا من الاسوياء. ويتبين أيضا أن المرضي العقليين يفوقون المرضي النفسيين في التطرف الايجابى (فهم يقبلون أكثر ، ودرجة رفضهم أقل) وتبين أيضا أن المرضي النفسيين يتفوقون في التطرف السلبى على المرضي العقليين ، في حين لا يوجد فرق يذكر بين المرضي النفسيين والاسوياء .

ومع اقتناعنا بتفسير الدكتور سويف فاننا نشعر بحاجتنا الى بحث أخر نرجو أن يحتل بؤرة الاهتمام فيما يستقبل من بحوث ، للتحقق مما اذا كان التطرف على مقياس الصداقة ، هو في الواقع سمة من سمات الشخصية تظهر على كل الانواع المختلفة من مقاييس الرأى ، والاتجاهات والشخصية . ومن المؤكد أن نتائج مثل هذا البحث ستجيب عن عدد كبير من علامات الاستفهام فيما يتعلق بطبيعة التوتر النفسي ، واتجاهه .

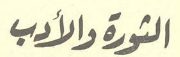
ويجد القارىء المهتم بالدراسات الحضارية المقارنة عدة ابحاث عن المقارنة بين جماعات ذات خصائص حضارية مختلفة فيما يسجلون من استجابات متطرفة ، مثلا : بحث للمقارنة بين الانجليز والالمان ، وبحث للمقارنة بين المصريين والسوريين والأردنيين ، وبحثان للمقارنة بين الريف والمدينة في المجتمع المصرى .

ونتائج البحث الاول عن المقارنة بين الانجليز والالمان ذات أهمية خاصة فيما يتعلق بالمستوى النظرى ، والمستوى التأويلي لمجموع الدرجات المسجلة على مقياس الاستجابات المتطرفة ، اذ يذكر الدكتور سويف أن برنجلمان الذى أجرى هذا البحث وجد أن هناك فرقا واضحا ، دالا بين الانجليز والألمان في الاستجابات المتطرفة الايجابية، فيسجل الألمان درجات مرتفعة عن الانجليز وهم بهذا المعنى أكثر ميلا للتصلب والتطرف من الانجليز .

ومعطيات هذه النتيجة تضاف الى ما لاحظناه سابقا عن طبيعة التوتر النفسي الذى يقيسه مقياس الاستجابات المتطرفة ، ففي بعض الحالات قد يحسن أن نعالج التطرف

باعتباره حقيقة مستقلة عن التوتر النفسي ، عندما يشير الى ما يبذله الافراد من محاولة للتوافق مع معايير وقيم اجتماعية ذات مواصفات خاصة . ومما يوضح ذلك أن برنجلمان لم يجد فرقا بين الانجليز والالمان على سمتى الانطواء والعصابية ، فى حين أن الفرق موجود فيما يتعلق بالتطرف .

وعموما فممالجة موضوع الاستجابات المتطرفة من الزوايا المختلفة يتبين الناقد وضعنا أقدامنا على منطق ثرى وخصب لدراسة السلوك الانسانى ذى المنشا النفسي والاجتماعى على السواء . وقراءة كتاب الاستجابات المتطرفة قراءة متانية كاملة هى فضلا على اثرائها لهذا المنطلق ، ستفيد القارىء المتخصص في موضوعات مختلفة من تخصصه في علم النفس الاكلنيكى،والاجتماعى، والقياسي السيكلوجى جميعها، فضلاعلى ماستتيحه للقارىء العام من الاطلاع ، والتبصر بموضوعات مختلفة من الشخصية ، وما يتيحه له هذا الاطلاع والتبصر من فائدة في ميدانين من أهم الميادين التى يساهم فيهما علم النفس ، ونعنى : التوافق الاجتماعى ، والتغيير نحو الاحسن فى السلوك الذاتى ، وسلوك الآخرين كليهما . ونرجو الا تقف لغة الكتاب ذات المستوى العلمى المرتفع (التى لا يفهمها في أحيان كثيرة الا المتخصصون) بين القارىء العام الجاد وبين هذا الهدف .



الثورة والأدب

تأليف : الدكتور لويس عوض
(دار الكاتب العربى)

بقلم : كمال رمزي

يخصص الدكتور لويس عوض قسما كبيرا من كتابه الأخير « الثورة والأدب » لدراسة التطورات الثقافية بعد الثورة . ويحوى هذا القسم مقالين هامين ، نشر الأول بجريدة الأهرام فى ٢٣ يوليو ١٩٦٥، وألقى الثانى كمحاضرة فى احدى المؤتمرات بلندن عام ١٩٦٦ . ويعد المقال الأول بمثابة استكشاف للأفكار الأكثر تكاملا التى وردت فى المحاضرة الثانية ، الا أن الدكتور لويس في كلا المقالين يقسم حياة مصر الثقافية في الثلاثين سنة الماضية الى قسمين أساسيين، يبدأ القسم الأول مع بدايات الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ لينتهى ببداية القسم الثانى عام ١٩٥٢ .. ويصف الدكتور لويس الفترة الثقافية الممتدة من بداية الحرب العالمية الثانية حتى ثورة يوليو بانها اتسمت بالافلاس والفراغ الرهيب فالجيل الذى صاحب المد الثورى لثورة ١٩١٩ انتهى بانتهاء مرحلتها التاريخية عندما وقعت معاهدة ١٩٣٦ . واذا كان حافظ ابراهيم ، وأحمد شوقى ، ومحمود مختار ، والمنفلوطى ! قد ماتوا فى أوائل الثلاثينات فان الدكتور لويس يرى أن بقية أقطاب الفكر المصرى المكون من العقاد وطه حسين وهيكل والمازنى وسلامه موسى قد انتهوا من اتمام رسالتهم الأدبية قبل عام ١٩٣٦ . وفى فترة الجدب التى امتدت من توقيع المعاهدة حتى بداية الثورة لا يعترف المؤلف الا بثلاثة كتاب هم الدكتور محمد مندور ونجيب محفوظ ثم الدكتور لويس عوض نفسه ولا شك أن الثلاثة كان لهم دورهم الكبير في اخصاب حياتنا الفكرية والثقافية حتى الآن ، فالدكتور محمد مندور خاض صراعا عنيفا من أجل حقوق الانسان في الحياة ، ومن أجل حرية المواطن ، سواء من الناحية السياسية أو الاجتماعية ، وكان في هذا الصراع متسلحا برؤية واضحة ، انتقى عناصرها من تراث الفكر الليبرالى ، ودعمها ببعض العناصر الاشتراكية . فقد تطورت رؤية الدكتور مندور مع تطور المجتمع ، فاصبحت العناصر الاشتراكية هى التى تكون رؤيته ، وان ظل محتفظا ببعض العناصر الليبرالية . وقد قدم الدكتورلويس عوض مقالتين دقيقتين عن تفكير الدكتور محمد مندور في الفصل الأول من الكتاب .

أما نجيب محفوظ ، فقد بدأ يعمق الدعائم الفكرية والفنية للرواية المصرية منذ عام ١٩٤٥ عندما أصدر رواية « القاهرة الجديدة » . حقا انه نشر روايته الأولى « عبث الأقدار » عام ١٩٣٩ ، ولكن ملامحه الروائية المميزة بدأت تتبلور وتتضح فى رواياته الواقعية الاجتماعية «خان الخليلى » و « زقاق المدق » عام ١٩٤٦ ، ١٩٤٧ .

أما الدكتور لويس عوض فان كتاباته فى الأعوام التالية للحرب العالمية الثانية تتميز بأهمية خاصة ، ولا يزال كتابه عن الأدب الانجليزى الحديث ذا أهمية كبيرة بالرغم من صدور عدة كتب فى نفس الموضوع . ولا يحتل كتاب الادب الانجليزى الحديث أهميته بالنسبة للكتب التى صدرت في نفس الموضوع فحسب ، بل يحتل أهمية بالنسبة لكتابات الدكتور لويس عوض الأخرى . ان أهمية الكتاب يرجع الى دقة المنهج الذى كتب به ، فعندما عاد الدكتور لويس من أوروبا كتب الى جانب هذا الكتاب مقدمة هامة لكل من ترجمة « فن الشعر » للشاعر الرومانى هوراس، « وبروميثيوس طليقا » للشاعر الانجليزى شيللى ، وقد طبق الدكتور لويس المنهج الاجتماعى في هذه الكتابات الثلاثة . وبفضل هذا المنهج استطاع ان يقدم بطريقة نافذة الظروف الاجتماعية التى عملت على خلق افكار هوراس

وشيللى وهاكسلى .. وبقية الكتاب الانجليز الذين تناولهم فى كتابه. غير أن هذا المنهج بدأ يخفت تدريجيا حتى أصبح المنهج الفنى والمنهج الأسطورى هما الرئتان اللتان يتنفس بهما نقد الدكتور لويس عوض. وبالرغم من اهمية الاستعانة بهذين المنهجين ، فان الدكتور لويس فقد اهم اسلحته وأفضلها عندما بدأ البعد الاجتماعى يخفت عنده ، حتى يكاد ينعدم فى بعض الأحيان .

وقد أثار المقال الأول موجة من الاستياء عند الكثير من النقاد ، لأنه تجاهل صفا طويلا من الأسماء التى قامت بدور فعال خلال السنوات العاصفة التى تلت الحرب العالمية الثانية الا أن الدكتور لويس يعود فيعترف بدور كل من الدكتور عبد الرحمن بدوى وراشد البراوى وخالد محمد خالد ـ ويسجل المؤلف أن الدكتور بدوى بدأ حياته مؤمنا بالفكر المثالى الالمانى ، ووضع كتبا عن هيجل ونيتشة وشبنجلر ، لكنه عاد فلاذ بالوجودية بعد هزيمة المثالية الالمانية . اما راشد البراوى فقد ترجم « راس المال » لكارل ماركس ، وأخذ يدعو لآراء هارولد لاسكى ، وقام خالد بتفسير الاسلام تفسيرا ديمقراطيا ليبراليا مما جعل له شعبية واسعة .. لكن الدكتور لويس عوض يعود فيقول ان مندورا كان اقدر الجميع على تجاوز حدود المثقفين والوصول الى الجماهير العريضة على نطاق لم يسبق لأحد سواه غير العقاد وطه حسين ، ويحلل المؤلف هذه الملاحظة الدقيقة تحليلا يبتعد عن الصحة عندما يعلن بطريقة ميتافيزيقية :«ان الطبيعة المصرية كانت أميل للتجارب مع الفلسفات الاصلاحية المعتدلة منها الى التجاوب مع أى لون من الوان التطرف » . لكن الحقيقة تتحدد ببساطة فى أن مندورا استطاع أن يقدم نفسه الى الجماهير بطريقة محببة ، كان يقدم أعقد الأفكار بأبسط الطرق . واستطاع أن يستثير اهتمام الانسان العادى بالقضايا العامة . وطريقته فى هذا تتحدد فى التقاط خيوط المشكلة التى يتعرض لها من الحياة اليومية التى يعيشها كل فرد من أفراد الجماهير العريضة ، ثم يتعمق بهذه الخيوط حتى يصل الى جذورها الحقيقية ويبرز أبعادها العامة ..

واذا كان الدكتور لويس عوض قد تجاهل فى مقاله الأول صفا طويلا يتكون من بيرم التونسى ، ورشدى صالح ، ويوسف السباعى ، ومحمود البدوى على سبيل المثال لا الحصر ، فانه يعود فيتناسى العديد من الأسماء الهامة فى مقاله الثانى ، ففى مجال المسرح لا يذكر الا توفيق الحكيم بالرغم من أن مسرحيات الحكيم لم يعرض فى هذه الفترة منها الا أقل القليل ، ولم تهتم فى الأغلب الا بالقضايا الذهنية ، والمعادلات البعيدة عن الواقع الحى . ومع ذلك فالدكتور لويس لا يذكر أحدا سواه . وفى هذا المجال كان يجب أن يقفز مسرح نجيب الريحانى الى الصورة ، فمهما قيل عن الوعى الذى ينقص مسرحه ، ومهما قيل عن الثورية التى يفتقدها، فان الحقيقة الأساسية هى أنه مسرح يأخذ جانب الفقراء فى عروضه . ان البطل الفقير فى مسرحيات الريحانى يمتلك كل المقومات التى تعطيه الحق فى أن يعيش حياة انسانية ، ولكن المجتمع لايعطيه الفرصة لنيل حقوقه. لقد حاول الريحانى أن يسخر من الباشوات ، وان يقلل من الامكانيات الذاتية للاغنياء ، وحاول أن ينكل بمحدثى النعمة الذين اغتنوا بطرق مريبة اثناء الحرب العالمية الثانية . ان مسرح الريحانى مسرح اجتماعى تقدمى اذا وضعناه فى اطاره التاريخى .

وبعد ان يستعرض الدكتور لويس الخريطة الثقافية للفترة الواقعة بين ١٩٣٩ و ١٩٥٢ يحاول أن يتلمس معالم الازدهار الثقافى بعد الثورة . واذا كان قد حاول أن يفقر المرحلة الثقافية الأولى ، فهو يعود ليحاول أن يضخم المرحلة الثقافية الثانية ، ويرى معالم الازدهار الثقافى متمثلة فى الفنون التشكيلية والموسيقى والشعر والنقد ثم المسرح على وجه خاص . ففى مجال الفنون التشكيلية يذكر اسماء رمسيس يونان ، وكنعان ، وحنين ، وفؤاد كامل ، وصلاح عبد الكريم ، ويقول انهم أعادوا شيئا من تلك الحساسية القومية القديمة التى تجلت وتبلورت فى تماثيل محمود مختار ولوحات محمود سعيد . لكن نظرة متانية تكشف مدى الفارق الهائل بين تجريدات وسيرياليات فؤاد كامل ، وحنين ، وكنعان ـ التى يصعب تمييزها عن التجريدات والسيرياليات الواردة من اوروبا ـ وبين عظمة وجلال تماثيل مختار ، واصالة وصدق لوحات محمود سعيد .

واذا كان الدكتور لويس يذكر أنواعا من الفنون قد ازدهرت مثل المسرح ، فانه يتجاهل أنواعا أخرى تدهورت مثل الفن السينمائى الذى توقف نموه ان لم يكن قد تقهقر الى الوراء بطريقة تبعث اليأس فى نفوس بعض النقاد والجمهور على حد سواء ، أما فى مجال المسرح ، فقد كسبت مصر كتابا استطاعوا بحق ان يعبروا عن أوضاع المجتمع المصرى ، ومعظمهم قدم المجتمع من وجهة نظر تقدمية. واذا كانوا قد قدموا انتاجهم بعد الثورة بعدة سنوات ، فان السنوات العاصفة التى سبقت الثورة هى التى شكلتهم وبلورتهم .. لقد اشترك كل من نعمان عاشور ويوسف ادريس والفريد فرج فى الاضرابات والمظاهرات التى كانت تندلع فى شوارع القاهرة والاسكندرية بعد عام ١٩٤٥ ، ويعتقد الدكتور لويس عوض أن النهضة المسرحية تتحدد فى اكتساب كتاب جدد ، ومخرجين جاديين ، وتكوين كتيبة كبيرة من الممثلين ، والحرفيين ، وهذه بلا شك عناصر النهضة المسرحية ، الا أن الحقيقة المؤسفة أن هذه العناصر لاتقوم على أرض صلبة فهى تفتقد الجماهير العريضة . ان أحدا لم يحس بالنهضة المسرحية الا جمهور القاهرة ثم جمهور الاسكندرية، ان النهضة المسرحية لم تكن قد قامت بعد على أساس جماهيرى عريض . وفى احدى المقالات الجادة التى كتبها الدكتور لويس عوض يعلن بمرارة ان ما حدث كان رواجا ، أما النهضة فلم تبدأ بعد ، لكنه لم يتنبه الى النقطة الأساسية القائلة بأن جوهر الازدهار الثقافى يكمن فى انتقال الثقافة الى الحقول والنجوع ، وعلى هذا الأساس فان انشاء الكونسرفتوار وأوركسترا القاهرة السيمفونى

وفرقة الكورال لا تدل على أدنى ازدهار ثقافي فهي مشروعات معلقة في الفراغ مثل نسيج العنكبوت ، تفتقد الصلابة وتفتقد الجدوى .. والصلابة لن تتحقق الا من جمهور ضخم ، والجدوى لن تأتي الا من استفادة هذا الجمهور الضخم ».

اذا قيل أن المنهج الاجتماعي أكثر جدوى وأعمق هدفا من بقية المناهج ، فليس معنى هذا انكار ما تستطيع أن تقدمه بقية المناهج من اضفاء أبعاد متعددة للعمل الادبي. وقد قال الدكتور لويس في مقدمة كتابه « دراسات في أدبنا المعاصر » :

« انا أمقت المذهبية الضيقة » ، ثم عاد فاعلن في حديث له « أنا اعتمد كثيرا على تحليل الجذور التاريخية وعلى ربط العمل الفني بالوضع الاجتماعي ، دون اغفال للجانب السيكولوجي الفردي . » .. الا ان الدراسات النقدية التي يقدمها في كتابه « الثورة والأدب » تعتمد بشكل أساسي على نقد الشكل الفني أولا ، ثم ربط أحداث العمل الادبي بأحداث تشابهه في الأساطير القديمة . واذا كان هناك بعد اجتماعي ـ فانه يظهر بشكل باهت يتمثل في الأغلب في ملاحظات سريعة أو طرح أسئلة بلا أجوبة .

ويضع الدكتور لويس يده بدقة على مراكز الخلل الفني في العديد من المسرحيات التي يتعرض لها . وتعد مقالته عن مسرحية « انفرج يا سلام » للدكتور رشاد رشدي من أهم مقالاته ، فهو يشير الى انها ليست مسرحية تاريخية تتناول احدى الأحداث الواردة في كتابات الجبرتي أو ابن أياس ، ويشير أيضا اشارة صائبة الى أن الصراع فيها يندلع بين قوتين خارجيتين ، قوة الشعب من جهة وقوة الحكام من الجهة الأخرى ، مما يجعلها قريبة من الطابع الملحمي . ويخرج الدكتور لويس «انفرج يا سلام» من مجال الدراما ليضعها في باب « السفيرة عزيزة » ، وقد يكون هذا الاسم جديدا في القاموس المسرحي ، الا أن مؤلف « الثورة والأدب » ينجح في الربط بين « انفرج يا سلام » و « السفيرة عزيزة » على أساس اعتماد المسرحية على التابلوهات المسطحة ، والحوادث الكاريكاتورية التي تستوحي عصر الترك والمماليك .

ثم يتعرض الدكتور لويس لمسرحيتي « الفرافير » و « المهزلة الارضية » ليوسف أدريس ، ويرفض الدكتور لويس ـ شانه شان غالبية النقاد ـ الاراء النظرية التي كتبها يوسف أدريس في مجلة الكاتب كتقديم « للفرافير » هذه الآراء التي طالب فيها كتاب المسرح بالاعتماد على خامات مصرية خالصة ، بغية خلق مسرح مصري له ملامحه القومية المميزة ، المستقلة عن ملامح المسرح الأوربي ، واذا كان الدكتور لويس يشير اشارة سليمة الى ان مؤلف « الفرافير » قد استفاد من أرستوفان وبيرانلو وبيكيت فانه قد تجاهل الروح الشعبية الخاصة التي تمتلىء بها « الفرافير » . واذا كان يوسف ادريس قد اقترب من التطرف عندما رفض الاستفادة من المسرح الاوروبي ـ فان الدكتور لويس يصل أيضا الى حد التطرف عندما يحكم على مجمل آراء يوسف ادريس بانها مجرد «خزعبلات» !.

الا أن الدكتور لويس يضع يده بدقة على مراكز الضعف في « المهزلة الارضية » ، فهو يصف الفصل الأول بالروعة والاحكام ، ثم يكتشف أن الخيط يفلت من يوسف ادريس في الفصل الثاني حيث يكثر التكرار وتطول الخطب . أما الفصل الثالث فهو تكرار ممل للأفكار التي وردت في الفصلين الأولين . ويلاحظ الدكتور لويس ملاحظة صائبة تقول بان حوار يوسف ادريس البارع عمل على تغطية الاضطراب الفني الذي سيطر على الفصلين الأخيرين الى حد ما .

ويميل الدكتور لويس عوض ـ شانه شان غالبية النقاد الاكاديميين ـ الى تصنيف الأعمال التي يتعرض لها. وهو يحرز نجاحا كبيرا في دراسة البناء الفني للكثير من المسرحيات الاجتماعية والكوميدية ، معتمدا على ذوقه الفني وخبرته الخاصة . الا انه في مجال التراجيديا لا يترك لذوقه وخبرته مهمة الحكم، بل يعود الى القواعد الأرسطية القديمة ليتخذها كمقياس للحكم ، وهو لا يقول هذا صراحة في كتاب « الأدب والثورة » ، بل اعترف به من قبل في كتاب «دراسات في أدبنا المعاصر» ، فعندما تعرض لدراسة شخصية اخناتون في مسرحية « سقوط فرعون » لألفريد فرج قال : « لا جناح علينا اذا تبعنا السلف اذا كان من أصلح الصالحين في نقد التراجيدي وفي ارساء مقوماته». ثم يعود في « الثورة والادب » فيعرض آراء ارسطو بطريقة محببة في المقال الذي كتبه عن مسرحية « سليمان الحلبي » لألفريد فرج . وسرعان ما يطبق مواصفات البطل الارسطي على بطل الفريد فرج ـ ويخرج من هذا التطبيق بنتيجة تقول ان شخصية سليمان الحلبي ناجحة دراميا لأنها تحقق مواصفات البطل التراجيدي بدقة . فهي تتميز بتفوقها عن البشر العاديين ، ومصرع الحلبي ـ في رأى الدكتور لويس ـ ياتي نتيجة لنقص خطير فيه يتمثل في

« الكبرياء » أو « التعاظم » ، ومصيره يدفع الى الاحساس بالشفقة ؟

ويتجاوز الدكتور لويس مواصفات البطل الكلاسيكى القديم ليطالب بأن يكون هدف التراجيديا هو نفس الهدف الذى قال به ارسطو في « فن الشعر » ، وهو لا يطالب بهذا الهدف بطريقة مباشرة ، بل يوجه حديثه الىالقارىء في مقال « في الخلق والنقد » قائلا :

« سل نفسك : مم تطهرت بعد أن رأيت « الحصار » لميخائيل رومان ، أو « سليمان الحلبى » لا لفريد فرج أو « الفتى مهران » لعبد الرحمن الشرقاوى . وستجد انك بغير حل ، ولذا خرجت منها دون أن يحل على نفسك سلام »

وبهذه الفقرة المركزة يعمل الدكتور لويس بذكاء على دفع المتفرج الى تأمل التراجيديا من وجهة نظر أرسطية، وهذا ما يتنافي مع طبيعة المسرحية الحديثة ، ويتنافي مع طبيعة المتفرج الحديث أيضا . ان مئات السنين التى تفصل بين العصر الحديث وبين أرسطو عملت على تحطيم آراء أرسطو ، أو على الأقل لم تعد هى المرجع الأساسى للحكم على المسرحيات ، لقد تعرض أرسطو الى هزة شديدة على يد الكلاسيكية الفرنسية التى مثلها كورنى وراسين في مجال التراجيديا ، وموليير في مجال الكوميديا . فاذا كان هدف التراجيديا عند أرسطو هو تطهير المتفرج عن طريق استثارة عاطفتى الخوف والشفقة ــ الخوف من أن يتعرض المتفرج لما يتعرض له البطل ، والشفقة من أجل المصير التعس للبطل المهزوم ــ فقد أصبح هدف التراجيديا عند كورنى وراسين هو عرض عناصر النفس البشرية وهى تتصارع ، أصبحت « فيدرا » لا تواجه قدرا خارجيا مثل أبطال التراجيديا الاغريقية ، بل تواجه رغبتها الداخلية الجامحة فى امتلاك ابن زوجها هيبوليت . واذا كان ارسطو قد تعرض لهزة شديدة على يد الكلاسيكية الفرنسية ، فان تأثيره يبدو متواضعا في العصر الحديث ذلك أن التراجيديات التى خلقها تشيكوف ــ وان كان يصر على تسميتها كوميديات ــ وآرثر ميللر وتينسى ويليامز اختلفت عن تراجيديات أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديز اختلافات جوهرية ، فالبطل لم يعد نبيلا ممن طبقت شهرتهم الآفاق، ولم يعد الصراع قائما بينه وبين القدر ، أو قاصرا على تضارب الرغبات داخل النفس ، بل أصبح الصراع بينه وبين المجتمع تارة ، وبينه وبين معارفه تارة أخرى ، وقد يبدو عنصر الصراع مختفيا كما في «الشقيقات الثلاث» لتشيكوف. ولم يعد هدف التراجيديا هو اثارة عاطفتى الخوف والشفقة بغية تحقيق عملية التطهير ، بل أصبح لكل كاتب هدفه الخاص . فآرثر ميللر يعمل على هجاء النظام الاقتصادى والاجتماعى الذى يتسبب في مأساة بطل « موت بائع جوال » .. اما هنريك ابسن فانه يدافع عن آراء اجتماعية محددة في معظم مسرحياته .

ان الدكتور لويس عوض يأمل في وجود التراجيديا « الصافية » أو (التراجيديا الراقية) على حد تعبيره ، هذه التراجيديا التى تخضع للقوانين الأرسطية ، وهذا أمل بعيد التحقق ، لأن العصر الذى نعيشه نختلف تماما عن العصر اليونانى الذى أوجد «التراجيديات» التى يتمناها الدكتور لويس .. واذا كان الدكتور لويس يحتفل بشخصية «سليمان الحلبى » لما يتحقق فيها من مواصفات ارسطية، فانه يعود فيأسف لأن الفريد فرج لم يحترم بقية القوانين التراجيدية ، بل أضفى الطابع الملحمى على مسرحيته عندما قسم فصولها الى مشاهد متبادلة ، للعرب تارة ، وللفرنسيين تارة أخرى ، أى قسم يمثل الخير وقسم يمثل الشر .. وقد رد الفريد فرج في حديث له على ملاحظات الدكتور لويس ردا محكما جاء فيه :

«اننا نعتز بأرسطو ، كممثل عظيم لحضارة عظيمة . ولكننا لانبتذل أرسطو ، ولانحطمقدسيته ، الا عندمانصنع منه سدا فى وجه الابداع البشرى ، ونعتبره صاحب حقفى غلق باب الاجتهاد ، ونقطة النهاية فى الأدب العالمى . أى ببساطة نزيف منه خصما لقدرة الانسان على الابداع ، وطاغية غبيا يحتكر دوننا عن البشر أجمعين في العصور كلها الحق في التقنين أو في وضع التشريع » .

واذا كان ثمة اختلاف حول ملاحظات الدكتور لويس الأرسطية ، فان هذا الخلاف يتعمق عندما يقول ان شخصية سليمان الحلبى تحتوى على « ملامح البارانويا أى جنون العظمة ، وملامح الشيزوفرنيا أى انفصام وانقسام الشخصية ، وملامح الشخصية الفيكسية أى الثابتة وملامح الرؤى الصرعية والرؤى الفانتزية واحلام اليقظة . » ! ؟

واذا كان من المستبعد أن تحتوى شخصية ما على كل هذه الملامح المرضية التى لا تخلو من تعارض ، فانه من المستبعد تماما القول بأن الفريد فرج « لم يكتب عن سليمان الحلبى الشخصية التاريخية بالذات وانما كتب عن نمط من أنماط القاتل السياسي قد يكون فريدا وقد يكون مألوفا» .. ان الدكتور لويس بهذه الملاحظة يبتعد تماما عن جوهر المسرحية .. لقد حاول الفريد فرج أن يضع الحضارة العربية في مواجهة الحضارة الغربية الوافدة ، حاول أن يسأل : هل من الممكن أن ينتزع الاضعف حقه من الأقوى ؟ ان قضية المسرحية أبسط من هذه التركيبات المعقدة التى حاول الدكتور لويس أن يسقطها عليها ، فهى ببساطة قضية الشاب العربى الذى يريد أن يحقق العدالة في عالم يحكمه منطق القوة .

نشرت « مجلة ٦٨ » فى عدديها الصادرين فى مايو ويونيو ١٩٦٨ احدى عشرة قصة عربية لكتاب أغلبهم ينشرون أعمالهم لأول مرة ، على حد اعترافهم ، وهم ابراهيم عبد العاطى وأحمد البحيرى وعلى زين العابدين ومحمد الشارخ وعلى سليمان كلفت · كما أن أغلبهم لم يتعد الثلاثين من عمره يمكن أن نعتبرهم جيلا جديدا من كتاب القصة القصيرة يتسم بتقارب ملحوظ فى المشارب والميول ·

واذا أردنا أن نحصر أوجه الشبه التى تجعل من هؤلاء الكتاب تيارا أدبيا ستتضح معالمه فى السنوات القريبة المقبلة ، أن لم تكن قد اتضحت منذ أول عدد من « مجلة ٦٨ » - اذا أردنا أن نحصر أوجه الشبه تلك فاننا نقول أن هذه المجموعة من الكتاب قد تمردت على « الواقعية » بمعنى انها رفضت أن تسخر أداتها الأدبية لتحكى قصة واضحة المعالم متسلسلة الأحداث ، أو ان ترسم لنا شخوصا منطقية البنيان ومناظر دقيقة التفاصيل ، وعمدت المجموعة الى استخدام القصة أداة للايحاء باجواء أرحب كثيرا من مجرد واقع محدود ، ولا تخلو هذه الأجواء من أنفاس رمزية

واذا تأملنا قصة مجيد طوبيا « كل الانهار » نجد انه قد استخدم شذرات مختلفة من الحياة ، شبكها ببعضها موحيا فى النهاية بانه فى أية لحظة من حياتنا اليومية تتداخل أفعال صغيرة مثل الحلاقة وتطلعات كبيرة مثل مواكب الفضاء فى طريقها المرسوم صوب القمر · تتداخل الأعمار والأزمان والأماكن · وتستخدم الأرقام لعد نجوم السماء والشعرات فى رءوس الناس وقطرات الموج ·

ان أسلوب مجيد طوبيا يوسع الحيز القصصى ليتسع لمئات التفاصيل المتناثرة فى الوجود بأسره ، وهو بطبيعة أشمل من الواقع بكثير ·

واذا كانت قصة مجيد طوبيا ، وهو مدرس للرياضيات ، قد طبعت بنزعة علمية ، فقد تطبعت قصتا أحمد البحيرى « مكان بلا ملامح مميزة » و « المهرج » بنزعة تشكيلية خرافية · وقد استخدم هذا الكاتب الشاب أداة القصة ليترك فى أعماقنا رمزا لا يحدد بواقعة بعينها أو بلحظة بعينها ، بل يمتد ليواكب الحياة الانسانية كلها · ويمكننا أن نقول أن هذا هو وجه الاختلاف الجوهرى بين «المدرسة الايحائية» فى القصة وبين « المدرسة الرمزية » السابقة عليها · وعلى الرغم من خشونة قصة « المهرج » الا أن ثمة نغمة سجنية تسرى فى جنباتها تزيد من حلاوتها وجمالها ·

أما ابراهيم عبد العاطى فقد عثر سريعا على أسلوبه · وهو اسلوب متميز ينظر من خلاله الى العالم بدهشة طلية ويبدو « هذا العالم فكاهيا تقريبا ، وحزنيا أيضا بطريقة غير مفهومة » وتحدثنا عبارات الكاتب الشاب المركبة تركيبا خاصا به ، عن اناس غريبى الأطوار قد لا نراهم الا فى الحلم ولكنهم يحملون جزءا كبيرا من حقيقتنا ، مثل ذلك الأب فارع القامة الذى « يمسك الطيور من السماء حين يمد ذراعه » وذلك الابن الذى ظل طوال سبعين ألف عام من طفولته يفكر فى شيء واحد : كيف تولد الورقة من الشجرة ومع أن الورقة أهم فلماذا تسقط وتذبل ؟ ما الذى يجعل الألف أولى الحروف والواحد أول الأرقام ؟ » كما تحدثنا عبارات ابراهيم عبد العاطى عن أماكن لا تقل غرابة عن شخوصه ، مثل « صحراء واسعة بلا ضفاف ولا تخوم · أرضها من ماء مستو بلا أمواج · صاف لكنه لا يكشف عن القاع ولا الأسماك » ·

ويلجأ ابراهيم عبد العاطى الى أسلوب «تداعى الخواطر » فيترك مخيلته اللاواعية تنساب صورها وشخوصها فتولد هذه الصفحات الأخاذة التى يعود فيشكل منها قصصه بكل خزعبلاتها وتأملاتها المضحكة التى تقطر مع ذلك حزنا ·

أما جميل عطية فيكتفى فى قصته « ألحان غير متقابلة » اذن بأن تشير الى شاب أوفد الى قريته بشأن انشاء « وحدة مجمعة » يلتقى فى القرية بعمته التى لا تكترث الا بالمبرة « بيت الآخرة »

كما يلتقى بابنة عمتـه القروية التى تعرض ان تغسل قدميه تبعا للتقاليد ، والتى يمكن أن تكون خطيبته ، ولكن فكره مرتبط بفتاة أوروبية التى بها فى الخارج • وكان قد تورط معها فى علاقة• والحق أن القصة بأكملها لا تزيد فى الحجم على هذا التلخيص كثيرا ، ولكن جميل عطية يقدم لنا فى هذه القصة تجربة مثيرة اذ يلجـأ الى ما يمكن أن نسميه « بالفن الناقص » ، ومثله فى ذلك مثل هونوزيه دوميه وهنرى ماتيس اللذين تركا كثيرا من لوحاتهمـا ناقصة حتى يكملها المتفرج • فأنت لا تكاد تصل الى كلمات القصـة الأخيرة حتى يخيل اليك أن الكاتب سيمضى الى تعميق الأحداث •

واذ يتخلى الكـاتب عن « الموضوعيـة » يجد نفسه قد انزلق الى « ذاتية » بحدين ، فهى كما قد توصله الى رؤى أصيلة ناجحة عن اعادة النظر الى الوجود الانسانى من زوايا جديدة ومثيرة ، قد تفضى به الى أن يجد نفسه يمشى الى سراب خداع فى صحراء جـرداء • وهو ما تمثل فى المسرحية الموغلة فى التجريب ليحيى عبـد الله بعنوان « الكلاب تحت المائدة » وذلك دون تقليل من موهبة الكاتب التى تجلت فى أعمال سابقة •

واذا انتقلنا الى باب الشـعـر فاننا نجد أن « مجلة ٦٨ » لم تقدم من الشعراء الجدد سـوى خليل كلفت فى قصيدته « عين سـين » وعزت عامر فى قصيدته « مدخل الحدائق الطاغورية » وهذان العملان فى الواقع من قبيل « قصيدة النثر » ولعل اسـهام « مجلة ٦٨ » فى مجال الشعر الحديث يتمثل على الأخص فى هذا المقام ، فما زالت « قصيدة النثر » تعتبر فى العالم العربى عملا تجريبيا لا يتقبله الكثيرون •

أما سـائر الشـعراء الذين نشرت مجلة ٦٨ قصائدهم فهم شعراء لهم أعمال منشورة ، وفى مقدمتهم الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتى الذى أثرى صفحات المجلة أيضا بالحديث عن «تجربته الشعرية» ويعتبر حصول مجلة ناشئة على مثل هذه المقالة سبقا أدبيا يزيد من قيمتها ويعزز من مكانتها بين المجلات الأدبية • كما نشرت المجلة قصائد لأمل دنقل ويسرى خميس ومحمد عفيفى مطر وشوقى خميس وأحمد مرسى الذى ينقل فى قصائده الكثير من لوحاته التصويرية • كما قدم فاروق فريد ترجمته لقصيدة « ألينا » وتعتبر أول عمل للشاعر اليونانى الكبير كوستى بالاماس يترجم الى اللغة العربية ، ممـا يعد سـبقا فى مجال الترجمة •

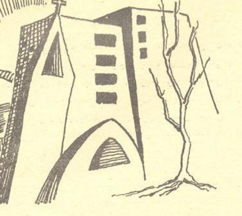
كما نشرت «مجلة ٦٨» دراسة عن الشـعر الحديث للدكتور شفيق مجلى بعنوان « دفاع عن الغموض » وفيها دلل على أن الغموض فى الشعر الحديث قد أصبح جزءا لا يتجزأ من المضمون الذى يحاول الشاعر أن يقدم خلاله الحياة كلها فى نظرة أو موقف أو صـورة ، فنحن نحيا فى حضارة مركبة ، ويدخل الشـاعر الحديث فى صراع مرير مع وحدات التعبير من كلمات وأوزان وصور حتى يتمكن من توصيل تجربته هذه •

وفى مجال الدراسات أيضا نشرت « مجلة ٦٨ » دراسة بعنوان «ضفاف الواقعية» ترجمها ابراهيم فتحى قنصوة ، ودراسة أخرى ترجمها صبحى شفيق ، ودراسـة ثالثة كتبها غالب هلسا عن مجموعة محمد البسـاطى القصصية « الكبـار والصغار » وقد تضمنت الدراسة عدة توجيهات تفيد كاتب القصة وتزيده ادراكا لأسرار فنه •

أما أدوار الخراط فقد رأى أن يكون اسهامه فى «مجلة ٦٨» بترجمة بعض القصص الطليعية، فترجم لألآن روب جرييه « ثلاث رؤى » ثم ترجم لصمويل بيكيت « شذرات من عمل لم يتم » •

ان هؤلاء الشبان فى حاجة الى دعم وتأييد ، لقد أسمعونا صوتهم قويا شجيا قدر الامكان ، وستكون لحظة تعسة حقا ان نسمع أن «مجلة ٦٨» قد توقفت عن الصدور بعد عددها الثالث والرابع فاذا سألنا عن السـبب قيل لنا « ضيق الموارد المالية » انهم لا يطلبون الكثير على أى حال • انهم يطلبون الحب الصادق ، وحسن الفهم •

د • نعيم عطيه





قصة قصيرة

المدينة

قصة: مكسيم جوركى

ترجمة: كمال ممدوح حمدى

همس الموسيقار الشاب بصوت حان ، بينما كانت عيناه السوداوان تحتويان اطراف الفضاء « هذا هو ما أراد لو عبرت عنه بالموسيقى » قال :

« فتى يطوى طريقا يفضى الى مدينــــة كبيرة ماثلة أمامه كتلة قائمة مهيبة من حجر منبســـط يتشبث بالأرض ، تعج بهمهمات متأوهة وتزخر بزمجرات صاخبة فى آن واحد ، تبدو من بعيد وكأن قد أتت عليها النـــار لأن جذوه المعيب المتقعة وكانت لا تزال تظللها فتألقت صـــلبان كنائسها وابراجها وطواحينها بوهج متأجج .

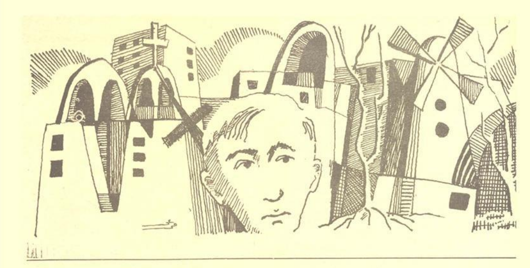
« وتبدو حواف السحب السوداء تتلظى فوق النار ، واطراف كتل المبانى الهائلة يحددها خط صارم أمام خلفية من رقع الســـماء الداميــة ، يتراءى وسطها ـ هنا وهناك ـ شباك يلمع كثلمة جرح ندى غائر . تبدو المدينة البائســـة التى أنهكها كفاح لا يكل من أجل السعادة وكأنهـــا تدمى بنزيف الموت لافظة دخانا أصفر خافتا .

« ويمضى الفتى فى ضـــوء الغسق على طول شريط رفيع رمادى أغبش من طريق سدد نفسه فى حدة كسيف مرشوق فى جنب المدينة ، وكأن قد أطلقته يد قادرة خفية لا تخيب ، وعلى جانبى الطريق أشجار انتصبت كأنهـا مشاعل مطفأة أصاب اطرافها السوداء شلل فكفت عن الحركة تصيخ السمع لصمت الأرض المترقبة .

« والسماء متشحة بدثار من السحب ، لاتطل منها نجوم ولا ترتسم أطياف وسكون المساء مطبق وكئيب ، لا يسمع الا وقع خفيف لخطوات الفتى الحانية المتوانية تطنطن فى آذان الصمت المكدود الذى تسربلت به الحقول الناعسة .

« ويزحف الليل على يقظة الفتى متلصصا دون جلبة يخبىء فى عبـــاءة الظلمـــة السوداء تلك المسافات البعيدة التى اقبل منها الفتى .

« ويضم الغسق ـ تشوبه غبشة ـ فى حضنه الدافىء منازل بيضاء وحمراء متناثرة فى غير نظام فوق الارض ، وحدائق وأشجار ومداخن مهجورة فوق التلال . ويتحول العالم الى سواد ثم يختفى وقد طحنته ظلمة الليل وكأنما أراد أن يختبىء مرتعدا من الشبح الصغير بعصاته فى يده وكأنه يلاعبه « حاورينى يا طيطا » .



« ويواصل الفتى السير فى ســـكون بنفس الخطوات المتأنية ، شـــبح نحيف طويل عينـــاه متعلقتان بالمدينة فى اصرار ، كأنما قد جاء يحمل شيئا بالغ الاهمية طالما انتظره أهل المدينة ، حيث تتالق أنوار زرقاء وصـــفراء وحمراء احتفـــاء بمقدمه .

« لقد غابت الشمس فذابت الصلبان وطواحين الهواء والكنائس توارت ، وبدت المدينة فى تلك اللحظة وقد انكمشت وتضـــاءلت .. تداخلت وتكومت فوق الأرض الصامتة ..

« ولقد ظهرت فوقها سحابة تزاحمت فيهـــا الوان الطيف ، وتعلقت غيمة فسفورية الصـــفرة فوق تخمة المبانى المتشابكة . لم تعد المدينة تبدو وكأن أتت عليهـــا النار أو لطختها الدماء ، بقى هناك الآن شىء رهيب غامض يصدره ذلك الخط المنكسر الذى يحد أعالى الأسطح والحوائط وكأن الرجل الذى بدأ فى بناء تلك المدينة العظيمة لتاوى الناس قد أصابه الوهن فنفض يديه وانسحب كى يستريح أو لعله قد نالت منه خيبـــة الأمل فى جدوى ما بدأه فتركه ومضى ، أو أنه فقـــد الثقة ومات .

« لكن المدينة تحيا ، وقد تملكتها رغبة معذبة فى أن ترى نفسها شامخة تطـــاول الشمس فى زهو وتالق وجمال ، انها تتأوه فى هذيان رغبتها فى السعادة ، انه الحافز على الحياة تزكية ارادة متأججة ومن حولها فى ظلام الحقول الصـــامت تفيض ينابيع يانعة تحاول أن تتكتم صوتها بينما تنزع طاس السماء أكثر وأكثر بضـــوء معتم خاب .

« ويتـــوقف الصبى ، ويلتفت الى الوراء ، ويحملق بنظرة حادة الى المسافة التى قطعهـــا ثم يسرع خطاه .

« والليل اذ جاء يتهادى فى أعقـــابه يترنم فى صوت الأم الحانى .

« حان الوقت يا صـــغيرى .. تقدم فانهم ينتظرونك !

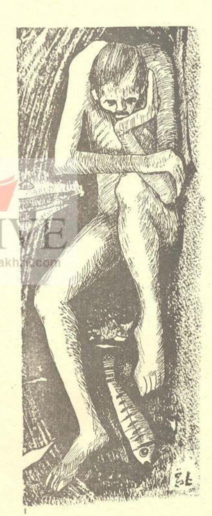
« لكنه ولا شك من المستحيل كتابة مثل هذه الموسيقى » قالها الموسيقى الشاب أخـــيرا ببسمة شاردة .

ثم شبك يديه وتنهد فى رقة يحتويها الألم : رباه ماذا عساه سيجد هناك ؟ »

بطل جديد

لأدب الغضب الأمريكي

بقلم : صنع الله ابراهيم



١

في مقال عن الرواية الأمريكية في الخمسينيات ، قال الناقد الأمريكى الكبير مالكولم كولى أن الكتاب قد انصرفوا عن تناول العـــلاقات الاجتماعية الهامة للانسان . فقد كرسوا أنفسهم «للدراما فى القارب» ، بعيـدا عن البحـر الكبير ، وأصبح موضوعهم هو مجاهل العواطف الدقيقـة في اللحظة الانسانية ، ومفتاحهم هو الحب والعاطفة .

وقد واكبت هذه الظاهرة انتكاس النضال الاجتماعى الذى كان قد بلغ أوجه في الثلاثينيات . فقد تحول النضال من أجل حرية التعبير اجتماعيا ، بعد الحرب العالمية الثانية، الى نضال من أجل حرية التعبير جنسيا وعاطفيا . وكتب تنيسى ويليامز ـ أحد الثلاثة الكبار فى الخمسينيات ، فى أمريكا ، هو وكارسون ماكيلرز وبول باولز ـ روايتـه الاولى « ربيع مسز ستون » ، وفيها يكون الجنس هـــو الملجأ الوحيد لممثلة تقدم بها السن وتحاول أن توقف جريان أيامها بلا هدف . وفى مسرحيته Camins Real يبدو العالم كابوسا مرعبا ، لحظة النصر الوحيدة فيه هى لحظة الحب .

وتحول الحب الى رؤيا متكاملة ، وتجربة صوفية ، عند كاتب شاب موهوب هو جيروم سالينجر فى Catcher in the Rye و « تيدى » الفيلسوف الصغير الذى يعلن في عام ١٩٥٣ : « من الصعب في أمريكا التفكير والحياة حياة روحية . واذا حاولت ذلك نظر اليك الناس نظرتهم الى مسخ . » ثم في « ارفعوا السقوف عاليا أيها النجارون » (١٩٥٥) ، حيث يقول : « ما هو الجحيم ؟ انه معـــاناة العجز عن الحب . »

وجرت عملية انسحاب كاملة عبر عنها بوضوح الكابتن يوسا ريان بطل رواية جوزيف هيلر الاولى Cateh 22 بقوله : «لاتحدثنى عن الكفاح من أجل انقاذ بلادى . لقد كافحت طويلا من أجلها . والآن سوف أكافح قليلا لانقـاذ نفسى . ان بلادى لم تعد في خطر ، ولكنى أنا في خطر ..



من الآن فصاعدا ، لن أفكر الا في نفسي . » وينتهي به المطاف بالهجرة الى السويد .

كما عبر عنها البطل المجهول في رواية رالف اليسون الاولى «الرجل الخفى » ١٩٥٢ : «أن حضرتى دافئة وتفيض بالضوء .. لا أعتقد ان هناك مكانا اكثر سطوعا في كل نيويورك . لقد قطعت سلكا كهربائيا يؤدى الى المبنى ومددته الى حضرتى . وهكذا أعزف الموسيقى الخفية لعزلتى . »

والرجل الخفى هو الزنجي الذى يبحث عن شخصيته بعد ان أصبح شريكا للرجل الابيض فى اضطهاد اخوته. وهو يواجه الاختيار بين هذا المصير وبين النضال الشورى ضد البيض ، بين الخضوع والتمرد ، ولكنه يختار طريقا ثالثا هو الابداع الفنى .

ولم تكد الخمسينيات تنتهى حتى اكتملت ملامح بطل جديد للرواية الامريكية هو « المتمرد - الضحية » .

انه غريب ، فوضوى ومهرج .. مزيج من فاوست والمسيح ، من العدمية وتأكيد الذات الى حد الجنون ، من الاستشهاد والهزيمة . ونجده واضحا في أبطال كتاب الستينيات : سول بيلو في رواية «هندرسون ملك الأمطار» ١٩٥٩ ، وسالينجر ، وترومان كابوت وجيمس بردى الذى سجل انهيار الحلم الأمريكي في رواية « ابن الاخ » ١٩٦٠، التى تدور كلها حول جمع معلومات عن ابن الاخ الذى مات في كوريا .. كما في رواية كارسون ماكيلرز الشهيرة «انشودة المقهى الحزين» ، وآخر روايات سول بيلو التى صدرت عام ١٩٦١ بعنوان « هيرزوج »

وسول بيلو الذى ولد عام ١٩١٥ ، هو الذى قال عنه الكاتب الامريكى نورمان بودهوريتز : «أن مصير مرحلة كاملة من الثقافة الامريكية سيتوقف على ما اذا كان سول بيلو سيصبح روائيا عظيما أم لا . »

ولعل سول بيلو قد برر هذا التقدير برواية هيرزوج العظيمة التى توجت انتاجا بدأ فى ١٩٤٧ برواية قصيرة اسمها The Dangling Man (ففى الاستاذ الجامعى موسى هيرزوج أمسك بيلو باللحظة التى يعيشها المجتمع الأمريكى الآن ، لحظة الازمة ، بالعناصر الرئيسية في شعوره ، والخيوط الاساسية لوضع المثقف بالذات الذى يمثل تعايشا بين الحرية الفردية والفوضوية أو العزلة وبين نظام اقتصادى واجتماعى وحشى .

وتبدأ الرواية هكذا : « اذا كنت قد فقدت عقلى ، فلن يضيرنى هذا فى شيء ، هكذا فكر موسى هيرزوج » ، وقد بدأت أزمته الطاحنة التى كادت تودى بعقله ، وجعلته يتساءل : « أجاءت اللحظة الدنسة التى يموت فيها الشعور الاخلاقى ، ويتحلل الضمير ، ويتردى احترام الحرية والقانون والدماثة ، كل ماتبقى ، فى الجبن والتحلل والدماء ؟ »

وتنتهى أزمة البروفسور هيرزوج به الى ان يكرس نفسه للعمل والشمس وأساسا للمشاركة مع الكائنات الانسانية الأخرى .

وتشبه أزمة هيرزوج أزمة استاذ جامعى آخر هو ستيفن روجاك بطل رواية نورمان مالر الأخيرة « حلم أمريكى » الصادرة في ١٩٦٤ وان اختلف طريقهما . فبطل مالر ، الذى تشبه حياته العاصفة حياة مالر الشخصية في جوانب عديدة ، يغرق أزمته في القتل الجنس المختارات بينما ينهار الحلم الأمريكي من حوله .

ويكاد يكون تطور مالر صورة دقيقة لتطور الادب الأمريكي نفسه منذ الحرب . فقد بدأ هذا الكاتب الموهوب واقعيا اشتراكيا بروايته الهائلة «العرايا والموتى» ١٩٤٨، التى ربما كانت أعظم ما كتب عن الحرب العالمية الثانية، وان كانت تعالج على نفس المستوى الحرب الطبقية في داخل أمريكا .. ثم تجاذبته بعد ذلك الأمواج التى تجاذبت المجتمع الامريكى كله . وبينما كان هيرن وفالسن في « العرايا والموتى » يريدان تغيير النظام كله ، نجد سام فى روايته التالية « الرجل الذى درس اليوجا » لا يرمى الا الى تغيير نفسه وحسب . ثم اذا به يعجز حتى عن هذا في روايته « المثالية حديقة الغزال » ، فرغم أن بطلها يرفض الشهادة امام لجنة تحقيق في الكونجرس ، لا لأسباب سياسية وانما بدافع من الكرامة ، ويعطيه هذا الموقف

فرصة جديدة ، يزوده بالقوة ليحقق أملا قديما خيل اليه ذات مرة انه قادر على تحقيقه .. الا أنه بعد سنوات من امتهان موهبته في عالم المساخر (هوليود) ، لم يعد قادرا على شيء بالرغم من موقفه الأخير ذاك .

وقبل نورمان مالر اكتشف بول باولز في الخمسينيات طريق الضعف، ففي نهاية روايته Let it Comedown يقوم البطل الذى لا وجه له ولا وجهة ، في غضب مفاجيء عاصف ضد حياته كلها ، بارتكاب جريمة بلا سبب أو رغبة ، وفي هذه اللحظة المرعبة (التى تشبه لحظة اشتراك بلد ما فى حرب) يجد أخيرا مكانا له فى العالم ، وضعا محددا ، علاقة محددة بقية الناس . واذا كانت علاقة عداء صريح، فانها علاقته هو ، وهو خالقها . »

٢

وهكذا نرى الانسان يحقق علاقته بالآخرين ، بعـد انتكاس مسعاة الاجتماعى ، من خلال الحب أو اليأس أو العنف .. ولكن مازال هناك سبيل رابع .

ففى مواجهة مجتمع مجنون يرسف في قيود المال والتنظيم والحرب البـاردة والحرب المحليـة والفظائع العنصرية ، وبعد انتفاض الآمال الثورية .. يمكن أن يصبح الهرب شيئا غير الأنسحاب .. ويصبح عبارة عن الحركة والاستمرار في الحركة « على الطريق » ، وهو عنـوان رواية جاك كيرواك التى أعلنته فى عام ١٩٥٥ نبيا للجيـل الغاضب كما صار هيمنجواى من قبل نبيا للجيل الضائع برواية « ستشرق الشمس ثانية » . « على الطريق » هى ملحمة هذا الجيل ، وتصور مجموعة من الشبان والفتيات يجوبون أنحاء أمريكا فى بحث مجنون يائس عن الحقيقـة والاثارة . « موتيل .. موتيل .(موتيل .. زخـــارف النيون المحطمة .. الوحدة تئن فى انحاء القارة بانها أبواق تحذير السفن من الضباب المنتشر فوق مياه ســاكنة يغطيها الزيت فى أنهار تتجاذبها حركة المد والجزر . » وتنطلق المجموعة من مدينة الى أخرى في سرعة .. يبتاعون السيارات ويحطمونها ، وأحيانا يسرقونها ثم يتركونها الى غيرها ، وأحيانا أخرى ينطلقون على أقدامهم «هيتشهيكنج»، يستوقفون السيارات المارة لتحملهم معها حيث تذهب . وعندما يصلون الى آخر مكانهم يقيمون حفلا صاخبا تعزف فيه موسيقى ساخنة ، ولكنهم لا يبقون فى مكان واحـد طويلا . فهم دائما on the move في بحثهم الجائع عن تجـربة جـديدة فى الشراب أو المخـدرات أو الجنس أو الخطر أو .. الشعر !

لقد ولد بطل جديد ، هو على حد تعبير آرثر ميلر «واحد من جيوش الفتيان والفتيات الضالين البـاحثين عن قليل من الحنان ، وعن الامل فى الحياة ، وعن رمز ما، يؤمنون به ، ويساعدهم على استعادة أرواحهم المحطمة .»

ولد تكنيك جديد في الكتابة عبر عنه زعيم آخر من زعماء الجيل الغاضب هو ويليام بروجز في رواية « الغداء العارى» بقوله : «هناك شيء واحد يمكن للكاتب أن يكتب عنه .. ماهو أمام حواسه لحظة الكتابة .. ليست الا أداة تسجيل..ولست أعبا بالحكاية أو الحبكة أو الاستمرارية.» وهى عملية حولها كيرواك الى مانفستو للكتابة التلقـائية سجله فى مقدمة كتابه « المسافر الوحيد » : « لا وقت للتفكير فى الكلمة المناسبة ، وانما هناك التراكم الطفولى لكلمات بلا منطق حتى يتحقق الاشـبـاع .. لا اعادة أو مراجعة .. واذا أمكن فلنكتب بلا وعى .. » وهنا فقط يستطيع الكاتب ان يسمع صوت نفسه حقا ، ويتعرف الرفيق على رفيقه فى الطريق الفسيح .

ولكن أحد كتـاب هـذا الجيل الغاضب — البيتنكس Beatniks — وهو الصحفى لورنس ليبتون ، تساءل في عام ١٩٥٩ : « أليس من الأفضل الانضمام الى حزب ما أو توقيع احتجاج ضد تجارب السلاح النووى ؟» وكانت الاجابة التى تلقاها من البيتنيكيين الاخرين هى : « هناك منفى واحد من الخراب العام ، وهو الابداع .. وحتى عندما تسقط القنبلة الذرية سننظم الأشعار ونرســم اللوحات ونكتب الموسيقى . » وهو نفس ما انتهى اليه من قبل بطل رالف اليسون المجهول الذى يمـر بمراحـل معينة ويخرج منها انسانا جديدا يفوز بحريته وقد ولد من جديد مزودا بالقدرة الالهية على الخلق .. أى الفن .

ولكن السؤال أصبح قائما .. ولم تمض ســنتان حتى اعترف جاك كيرواك أبو الغاضبين : « أما نحن فننكمش على أنفسنا بحثا عن الملاذ والنجاة بينما تهز الانفجـارات الرهيبة على البالغين . »

ان البطل الذى كان يرفض قبول الواقع بجـوانبه المضيئة والمظلمة على السواء ويهرب منه ويتحداه بسلوكه، قد بدأ يحس بالمسئولية الشخصية عن كل مايحـدث فى أمريكا . وتراجع الاضطراب عموما الى المرتبة الثـانية ، اذ حلت مكانه محاولات تذليل موقف التعالى على العـالم، وايجاد مكان فيه .

وسرعان ماكتب كيرواك رواية جديدة بعنـوان « بيج سور » ، لم يعد يمجد فيها الاعتراض والاحتجاج الفرديين والحرية المطلقة .. فلأول مرة يتحدث عن واجبات الانسان أمام غيره من الناس وعن واجبه الاجتماعى . واذا كان مايزال يردد « الحياة بديعة الى حد الكمال » ، ويجب الاستمتاع بكل لحظة من لحظاتها بالتسكع في جبال الكون ووديانه الفارقة في شمس الخريف ، فان هذه الدعـوة التى تذكرنا بجان جاك روسو ، لم تعد الموضوع الأساسي، بل هى مجرد صدى للمواقف السابقة ، سنلمسه فيمـا بعد أيضا لدى البطل « جيمس دروت » الجديد ..

وبدا الانعطاف واضحا في انتاج الجيل الجـديد من أدباء الغضب ، الذين بدءوا الكتابة في أوائل هذا العقد. ففى ١٩٥٩ نشر فيليب روث ، وهو لم يزل فى السادســة والعشرين مجموعة قصصية بعنوان « وداعا ياكولومبس » تضم رواية قصيرة بهذا الاسم ، وفيها يفكر بطلها الشاب لاول مرة فيما يحيط به ويتساءل كيف يعيش .

وبعد ذلك بثلاث سنوات نشر تشارلس ويب رواية « الخريجين » ، وتمثل تمرد الأميركى ، الذى يلج معترك الحياة لأول مرة ، على الواقع المحيط به . وبطله بن بريدوك يهرب الى الاسكا فى الثامنة عشرة « حيث لازيف بل بوهيمية حقيقية » وهو يطلب لنفسه الحرية المطلقة ويرفض الاعتراف بأية التزامات من جانبه نحو العالم . ولكنه لم يعد يشبه في شيء أولئك الفتية الضالين ، ولم تعد تستهويه « السرعة الجنونية أو هوس الجنس . »

ويعود بطل رواية كورتلند براين الاولى «ويلكينسون»، التى نالت جائزة هاربر لعام ١٩٦٥ ، من حرب كوريا ليبحث عن عمل في وكالة المخابرات الأمريكية ولكنه مايلبث ان يضطر الى تحديد «مسئوليته» بالنسبة لكثير من المشكلات الخاصة والعامة .

وعندما عاد فيليب روث يقدم رواية جديدة بعنوان Letting Go بدأها بكلمة لتوماس مان «ان الواقعية هى دائما جدية لحد الامانة ، والاساس الاخلاقى المتفاعل مع الحياة في وحدة واحدة ، هو الذى يحتم علينا ان نبقى أوفياء لواقعنا ، واقع الشباب النظيف » . ويرفض أبطال هذه الرواية السير على نهج « الآباء » ، ويبحثون عن طريق خاص بهم — فى الحب والابداع والدين ، وأخيرا فى الأحتجاج — ولكن هذا الطريق يؤدى دائما الى اخفاق جديد ، والى البحث بلا أمل عن خلاص من الواقع .

٣

ووسط هذه المجموعة من الكتاب الشبان التى ظهرت فى السنوات الخمس الاخيرة فى الولايات المتحدة ، والتى تمثل منحنى جديدا لادب الغضب ، يبرز جيمس دروت ، طائرا متميزا ، وصوتا فريدا يتميز بنقاء غير عادى .

ففى اسلوب بالغ الصفاء ، ورمزية رقيقة ، يصوب دروت جهده الى ما يحدث من حوله .. انه لا ينظر الى داخله الا بالقدر الذى تتطلبه مواجهة الامواج التى تتلاطم من حوله ..

وفى قوة وجمال ، وفى الشكل الذى ارتاده من قبل سالينجر وكارسون ماكيلرز وترومان كابوت ، وهو الرواية القصيرة « العصبية » المحكمة ، تتابعت صرخات الغاضب الشاب حتى بلغت — في أربع سنوات — سبعا ! أصبح بعدها بلا جدال معبود الغاضبين ونبيهم الجديد .

ولعل أصدق وصف لتكنيك دروت هو ذلك الذى جاء على لسان روبى روى في رواية « العدو » ، وهو يصف مبانى لويس سوليفان المعمارى العظيم فى أوائل القرن : «وجدت أن سوليفان لم يكن غامضا أو موحيا ، فقد كان يعرف ما يريد ، وفعله ، ولم يكن في حاجة الى مترجم ليفسر أعماله ، لان كل ماكانه وآمن به ، وأكثر من ذلك ، كان يبدو في عمله . لم يكن هناك سر ، ولم يكن الامر شاقا ، ولم تكن هناك أقنعة ماهرة تحيط ببيان مبتذل — كما كنت أتوقع — بل أن جبروت ما قاله سوليفان فى جلاء هو ما جعل رجال السلطة والذوق فى عصره ينصرفون عن عمله . »

فهذا هو الطابع المميز لأدب جيمس دروت . ونجد أبطاله في البداية يستكشفون مايحدث حولهم ، وماحدث من قبل . ففى « أمريكا في الخمسينيات » (١٩٦٢) كان « دونر » نموذجا للشاب الامريكى القوى ، فهو بطل من أبطال كرة القدم ، يضحك طول الوقت ، ولكنها ضحكة مريضة بسبب ندبة في ركن فمه ، ويسيطر الجنس على ذهنه . وهناك راوية يتحدث عنه ، وكان زميلا له في المدرسة العليا بريفر سيد ، بولاية ايلينوى ، ولاحظوا المكان لانه الذى تجرى به معظم روايات دروت ..

يقول الراوية : «فى الخمسينيات .. كان كل الرجال الأقوياء الممتازين مثل دونر يختبئون في كهف ما ، سواء كان عنوانه الله أم المرأة ، ولم يكن هناك ما يمكن لشخص مثلى ان يفعله بهذا الشان سوى ان يرقب أبطاله يتهاوون ويكرههم لهذا . »

ثم يعلق على انهيار دونر بقوله : «وعلى كل ، فان البلاد كلها كانت تنطلق في درب أعمى في الخمسينيات ، وبدا لى ان مشاكل دونر .. تتفق تماما والعصر . فقد كان السناتور مكارثى سيد الميدان ، يجر الناس أمام لجنة التحقيق التى شكلها ويتهمهم بالخيانة . »

ثم يشرح موقف البسطاء من الناس من أمثال الراوية: « أما أمثالى من الناس ، ... فلم تكن لديهم أدنى فكرة عما يجدر بهم عمله . لقد فوجئنا فى البداية، وتساءلنا عما حدث لابطالنا المعبودين ، وعندما رأينا كم كانوا مرعوبين كرهناهم لذلك . ولكننا لم نفعل شيئا على الاطلاق ، وكانت البلاد كلها — وليس فقط فريق الكرة فى كلية كنوكس — تتمزق وتنهار .. »

وكانت الرواية التالية قصيرة أيضا واسمها « جسد ميت في برتونفيل » وتدور أحداثها في بلدة صغيرة ، على مقربة من شيكاغو . (لقد أصبح دروت أفضل الكتاب منذ شيروود أندرسون في تصوير حياة المدن الأمريكية الصغيرة) . ولازال الراوية هنا متفرجا .. يحكى لنا كيف يعجز سكان المدينة عن تنظيمها واتاحة المجال للجمال فيها ، وكيف يتآمرون على « الحقيقة » كى لا يهتز ايمانهم بأنفسهم .. رغم ان هذه البلدة بالذات خرج منها ابراهام لنكولن ذات يوم .

« وجدت شيئا واحدا في اجتماع لجنة التخطيط ، فلم يعد الناس يفكرون في العمل معا كما كانوا يفعلون من قبل .. وبشعور غامض بالهزيمة ، لا يفكرون الآن الا في أنفسهم . » ولم يعد يعنيهم شأن الجمال أو التناسق . ولا عجب « ان الاطفال فى فصل الفنون فى المدرسة كانوا يضحكون من مدرسهم عندما يحدثهم عن الجمال والتعبير والتناسب ، بينما كانت نفس الغرفة التى يتحدث فيها المدرس تصرخ بالقبح من كل ركن . »

المكان الوحيد الجميل فى برتونفيل هو قصر صممه المعمارى الشهير سوليفان فى عام ١٩٠٠ وابتاعه أحد أغنياء البلدة وانتوى هدمه ليقيم مكانه تمثالا لنفسه ! (وموضوع

العمارة سيعود اليه دروت باستفاضة في « العدو » ..
ويدور الحوار التالى بين الراوية وصاحب الجريدة :
الراوية : يبدو لى .. ان برتونفيل قد فقدت مستقبلها .. أو ربما هى بلدة بلا هدف .. انى افكر فيها كما لو انها تنهار او شيء من هذا القبيل .

اد : يابنى ، ماذا هناك من هدف لاية بلدة اكثر من ان تمد مواطنيها بالطعام والأمان ؟

ثم يقع الحادث .. شاب بسيط عادى ، لم يكن احد يشعر به أو يعرف عنه شيئا ، ينتحر فجاة بلا سبب مفهوم ، ولكنه يترك خلفه ورقة تقول :

« الى اهالى برتونفيل . أننى أعرف أنكم لستم أصدقائى ، ولم تكونوا كذلك ابدا رغم كل محاولاتى . ولانكم قد رفضتمونى فقد فشلتبذلك فى المهمة التى أرسلت من أجلها الى كوكبكم . ولهذا فانا عائد من حيث جئت فلست أستطيع الاقامة هنا اكثر من ذلك . اننى لجد آسف . وداعا . »

ان راوية دروت الذى ظل حتى الآن يتفرج على ما يحدث حوله ويستكشف أسباب الواقع المحيط به وسبب انهيار أبطاله ، قد بدأ ينطلق الى العمل بنفسه . ففى « الفراشات الفجرية » (١٩٦٤) يصبح الراوية أحد ثلاثة أبطال فى الرواية يواجهون الموت عن عمد بممارسة لعبة القفز بالمظلات من الطائرات ، « فكل شخص يجب ان يلتقى بالموت . » وبالقرب من نهاية الرواية يصبح الراوية هو الصوت الرئيسي .. لقد اكتشف شيئين محددين : « ليس هناك شرف أو مجد في الموت ! » .. « وادركت الامر ، أجل ، هذا هو السبب في أننى اقفز، لانه من الممكن تجنب الحياة بمواجهة الموت . انى اخشى الحياة اكثر مما أخشى الموت . لهذا اقفز .. الموت ليس امتحان الرجل .. حياته هى الامتحان الوحيد الذى سيواجهه . » .. « عندما تقفز فانك تقفز وحيداً . » ثم يهتف فى النهاية : « لا أريد أن اتجنب الحياة بعد الآن » . وتتركه الرواية في الطريق الى محطة القطار مع فتاته .

ولكن الراوية يكتشف شيئا آخر .. مسئوليته .. « لقد راقبت الامر كله يحدث . كنت الوحيد الذى لم يقل شيئا .. ليس بوسعى بعد أن أقول ان الأمر لم يكن يعذبنى . »

وهكذا انفصل بطل دروت تماما عن طريق البيتنيكيين الأوائل .. الذين شبههم فى هذه الرواية بفراشات تدور حول المصباح الكهربائى حتى تحترق بضوئه الصناعى . وسرعان ما امتزج الراوية بالبطل بالكاتب نفسه في آخر روايات دروت وأقواها على الاطلاق .. « العدو » .

فروبى روى أوريللى ، يبدأ حكايته المأساوية بهذه العبارة ذات الدلالة : « أدركت منذ طفولتى المبكرة قبح كل مايحيط بى من صنع الانسان . » وسرعان مايستبعد ــ في رحلة البحث عن العلة التى يقوم بها ــ أبويه والمدرسة والدين .. بل وكل ممثلى العصر البارزين الذين حاولوا الاجابة من قبل ــ هيمنجواى وفيتزجرالد واليوت واونيل وفروست ــ ويرفض أن يردد كل مايقلن له قبل أنيمحصه جيدا ، ويبحث عن الاجابة فى الكتب وفى داخل نفسه .. ويجدها بعد أن يكون قد استقر فى موقف المعارضة .. والاجابة هى البناء ، الفعل .

ويصبح موضوع العمارة الذى طرقه دروت من قبل في رفق ما هو الموضوع الاساسي لهذه الرواية . والواقع ان « المنزل » عند دروت أصبح رمزا للمؤسسة البشرية للوجود الانسانى ، وأصبحت العمارة رمزا للمشاركة الايجابية . ان المنازل جميعها مشوهة شيدت بصورة خاطئة ، فلماذا لا تشيد بصورة جميلة تجعل الحياة بهيجة ؟ .. خلف كل شكل قبيح فكرة ملتوية أو أكذوبة .. وخلف كل بناء مجنون عقل مجنون .. والمدينة أصبحت آلة لسجن الانسانية في الانسان وهى تغذى فيه كل ما هو شرير وحيوانى .. « أغلب ما هو قائم يجب هدمه واحلال غيره مكانه » .. هذه هى الرسالة التى اختارها روبى روى أوريللى وقد اتخذ البناء مهنة له .

وقوة « العدو » تكمن في أنها يمكن ان تقرأ على عدة مستويات .. فهى للوهلة الأولى قصة شاب موهوب فى فن العمارة ، يبتكر تكنيكا جديدا في العمارة يقوم على الحركة، ثم يلاقى الفشل بسبب عدم تقبل الجماهير لفكرته الجديدة . وفي خلفية هذه الحكاية تقرأ القصة الممتعة لعملاقى العمارة في أمريكا : راتب وسوليفان .

وهى للوهلة الثانية دراسة دقيقة لعملية الابداع الفنى في أى مجال وموقف الفنان من ابداعه . فاوريللى عندما يتحدث عن مولد احد تصميماته لن يختلف عن دروت لو تحدث عن مولد رواية له ومايواكبها من حيرة وتمزق وعدم ثقة . بل ان الصورة التى اتخذتها معاناة أوريللى : «اننى أسرع دائما خوفا من أن تتضح خطاى» ، تذكرنا بجورج سيمنون الذى يغلق الباب على نفسه اسبوعين كاملين يعمل فيهما بصورة متصلة حتى ينتهى من احدى يستخدمه دروت .. ويضع أوريللى مواصفات الفنان الحق كما يراه : لابد وان يخلق عربته الخاصة اذا كان يريد ان رواياته ، وهى دائما في هذا الشكل القصير العصبى الذى ينطلق بحرية فى المستقبل الذى يحلم به . ويقدم علاجا لمشاكل الفنان فى مجتمع كالمجتمع الامريكى : لابد وأن يتحكم في عمله بداءة وخلقا وتمويلا بل وفي السوق أيضا كى يصبح حرا وينجو من التأثيرات المختلفة . وهناك المصير التقليدى الذى يواجهه الفنان « العبقرى » فى كل عصر .. الرفض ثم القبول فيما بعد..وذلك ان الشكل الذى يبتدعه هذا الفنان ينحى كل الأشكال الأخرى جانبا ، ويتساءل الناس : لماذا كانوا قانعين من قبل بما هو أقل من هذا ؟ ويدفعهم الخوف والرعب الى انكار الفنان الجديد وعمله.

بل يكاد دروت يقدم على لسان أوريللى مانفستو كاملا لتيار قائم بالفعل منذ سنوات في ميدان الفن التشكيلى ويقوم على الحركة . وهو التيار الذى امتزج منذ عامين

بالتاثيرات الضوئية فى تيار جديد يسمى بالتكنيك . «أنكر نفسك ، اركن الى السكون والهدوء لتشعر بالحركة العظمى ! » .. هذا هو شعار التيار الجديد .. فالحركة أكثر طوعا للتشكيل الجمالى بسبب بعدها الجديد .. أى شيء مهما كان قبيحا لابد وان يكتسب جمالا عندما يتحرك، ويكرر وفقا لنظام معين . (والحركة هى شعار الفاضبين الاساسى عند كيرواك)

وعندما نتجاوز هذين البعدين الى بعد ثالث ، نجد أنفسنا أمام تحليل لمأساة المجتمع الأمريكى المعاصر الذى يصفه البطل بأنه مجتمع من الدرجة الثالثة ذو حضارة منهارة ..مجتمع رأسمالى بالتحديد .. « .. كانت بلادى تزداد قبحا على قبح وهى تنتقل من أيدى مستغل الى آخر. »« هذا التحول العنيف المرضي نحو الوحشية والقبح .. وتساق جموع الشباب عاجزة دون أمل في الثورة .. شعب بأكمله ينهار .. بواسطة نظام فاسد لا يعبأ بغير المال ويستغل الجميع لصالح قلة كانت تمنح الجماهير حفنة من المنح مثلما تعطى للنادل بحكم العادة . كان النظام يدافع عن نفسه مستشهدا بكفاءته في مبادلة مواد لا قيمة لها بمواد أخرى عديمة القيمة .. كأنما هو أخطبوط مجنون ، يحث الناس ، عن طريق الاعلان المستمر ، ان يبيعوا وقتهم .. مقابل شيء لايحتاجون اليه ، .. ثم يجعلهم يوقعون على كمبيالة تجبرهم على العمل لمدة من الاعوام ينتجون فيها منتجات أخرى غير مجدية ، تباع بدورها بالنسبة لآخرين مثلهم . وعندما تقتفى أثر المال من جيب لاخر نجده يصب في النهاية في أيدى قلة من الممولين . وفي هذه الاثناء تبتاع الحكومة القذائف والقنابل والبنادق التى لا تمر سنوات قلائل حتى تعلن عدم صلاحيتها ثم تستبدل بالمزيد منها .. وعندما واجه النظام المتاعب ولم يجد عملا لبعض اولئك الذين ارتهنوا جانبا كبيرا من حياتهم لديه مقابل منتجاته العديمة القيمة ، عندئذ تحول الرجال الذين يقفون خلفه الى الحكومة يولولون ، فضاعفت مشترياتها من المواد الحربية ، وغرقت فى المزيد من الديون ، ثم زادت الضرائب العامة لتجد ماتسدد به الديون التى قدمتها البنوك ، التى يملكها نفس الباكين الذين يملكون بالمثل النظام ويديرونه. وهكذا يدور المال فى نفس الحلقة ، وغرق الناس فى مزيد من الديون ، وازدادت قلة منهم ثراء على ثراء وقوة على قوة .. وخلقت الصحف فزعا من الحرب حتى لا يعترض الجمهور على تخصيص الدخول المستقبلة للانفاق على أسلحة ستبلى من قبل أن يسدد ثمنها بوقت طويل . »

هذا جانب من ماساة امريكا ، أما الجانب الآخر فهو موقف أهلها .. « العبيد » كما يسميهم أوريللى أو « الخنازير » كما تلقبهم فتاته - يقول أوريللى فى نهاية حكايته : « في بلادى ، خلال القرن العشرين ، فان المأساة هى العمل الذى يعجز الرجال العظماء عن انجازه . » .. « .. كان جهدى الأول موجها الى الحياة العائلية . فقد حاولت ان أجلب الجمال الى الأفراد من مواطنى . وكما تعلمون فان عملى قد رفض . وكان جهدى الثانى .. يتيح التعاون والحياة الأفضل .. بديل متنور للمدن الحقيرة المتنافسة الحيوانية التى تقيد حرية المعاصرين لى وهذا أيضا قوبل بالرفض .. وكان جهدى الثالث ممكنا لو كانت هناك استجابة للجهدين الأولين . وكان يجب أن يرمى الى اعادة تشكيل بلادى بعد أن تتحد قدراتى مع الآخرين من أمثالى ، ويكون هدفنا هو خلق بنيان يمثل المواقف القومية الحرة والأمينة والطيبة التى يعبر عنها السكان . ولكن .. العيب ليس في وانما فى حضارتى ومجتمعى .. فأنا قادر وراغب ، ولكنكم لستم كذلك . »

ان موقف المعارضة من جانب الجماهير الذى بدا في أول الأمر معارضة لاختراعاته في العمارة ، ثم للعمل الفنى الممتاز ، يصبح في حقيقته موقف معارضة للتغيير ، موقف استسلام لما هو كائن . وغضب أوريللى موجه الى الاثنين : النظام ، وأهله الذين يسكتون على دولة الطغيان . وهذا ما جعله يتورط في النهاية الى تبنى فكرة الرجال الممتازين والدهماء .

وليست هذه هى نقطة الضعف الوحيدة في رؤيا دروت . فهناك بقايا تأثيرات مذهب الطبيعة عند كيرواك والبيتنيكيين الاوائل .. فالابنية القديمة جميلة ، والطبيعة رائعة ، والمستغلون الرأسماليون «ملئوا الارض الجميلة بالشقوق والفتحات ، وامتصوا ما بها من معادن ، ثم تركوها كتلا من الطمى .. ولوثوا الانهار وحولوا المياه الى سموم قتلت ملايين الأسماك ، وقضوا على الحياة البرية، وأسقطوا الاشجار الطويلة .. » ويثور أوريللى لان البلدة هدمت بناء جميلا ارايت وبنت مكانه محطة كهربائية. ويذكرنا هذا الموقف بصفارة المصنع الكئيبة عند د.هـ. لورنس ، ورد الفعل الأول للثورة الصناعية بالقرن الثامن عشر ، أقول يذكرنا فقط ولا ينتمى اليه ، ذلك ان اغنية أوريللى المفضلة تقول : « آه يا الهى ، سيأتى عالم أفضل ! »

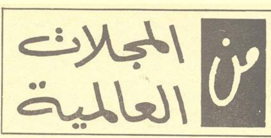
ولن يأتى هذا العالم الأفضل الا بالتغيير .. والتغيير لم يعد تمردا عشوائيا ، وانما «هو أن يضيف المرء شيئا جديدا للاشياء بصورتها الراهنة» على حد قول أوريللى الذى يضيف : « لاياتى التقدم بالطالة وانما بالاحلال. »

وهكذا يتخطى دروت كل المواقف الفردية للبيتنيكين. يقول أوريللى : « ما كان بوسع انسان بمفرده لسوء الحظ ان يوقف ذلك ، فعندما تنحدر أمة فوق السفح ، لا يستطيع مواطن واحد أن يقف في وجه السيل ويوجهها من جديد. »

ورغم الفشل المؤقت الذى يلحق به فهو لا يلقى السلاح ، وانما يهتف : « اقول لكل من يعنيه أمر الجمال أو الحق أو حتى العمل المتقن» ، أو مجرد «ذكر الحقيقة في دولة الطغيان » ..

« لابد لك ان تخوض حرب عصابات ضد المجتمع الحديث . »

فلم يعد روبى روى أوريللى معماريا أو فنانا فحسب انه صاحب دعوة اجتماعية .
ودعوته الاجتماعية هى الثورة .



من المجلات الألمانية

كيف نقيم العمل الأدبى ؟

عرض لمقال نشره كلاوس جيرت بعنوان « التقييم الجمالى والتقييم الانطولوجى » للاعمال الادبية في عـــدد أكتوبر ١٩٦٧ من مجلة « تعليم الالمانية » وهى مجلة تعنى بتدريس هذه اللغة ومناهجها العامية ، وقد خصصت العدد المذكور كله لمشكلات التقييم الأدبى ، ولمن شاء الرجوع اليها هذه البيانات :

Der Deutschunterricht, Probleme der Literarischen Wertung-Okt. 1967, Klett, Stuttgart.

سؤال ما أجدرنا أن نوجهـــه الى انفسنا ، فى وقت نحس فيه بضيعة النقد عندنا بين التذوق الشـــخصى البحت وبين رفع الشعارات السياسية باسم الادب والفن ، وتفتقد فيـــه النظرية النقدية الصحيحة بين الأحكام المتعجلة والصيغ الجاهزة والبـــدع المستحدثة • وسنستعرض فى محاولة الجواب عن هذا السؤال راى ناقدين كبيرين فى الأدب الألمانى الحديث • اما احـدهما فهو فولفجـانج كايزر W. Kayser ، الذى توفى منـذ سنوات قليلة وترك وراءه عددا من الكتب التى تهتم بتقييم العمل الأدبى فى ذاته من اهمها كتاب لايستغنى عنه باحث ولا دارس وهو كتاب « العمل الفنى » • وأما الآخر فهو فيلهلم امريش W. Emrich ، استاذ الأدب الحديث بجامعة برلين الحرة ، ومن اهم أعماله كتابان ضخمان عن كافكا وعن الرمـــزية فى رواية جوته الـــكبرى « فاوست » •

يبحث كايزر مســـالة التقييم من الناحية الجمالية وحدها ، أعنى انه يريد أن يقيم الأدب بوصفه « أدبا جميلا » قبل كل شيء • وهو فى بحثه هذا لا يستبعد النواحى الأخرى فى تقييم العمل الأدبى ، ولا ينكر ضرورتها أو يقلل من أهميتها وأحقيتها. فهناك التقييم الفنى ، والتاريخى ، والوظيفى للعمل الفنى •

اذا نظرنا الى العمل من الناحية الفنية فنحن نسأله عن ماهيته كعمل فنى ، وعما يريد أن يقوله لنا وعن قدرته أو عجزه عن تحقيق غرضـــه وإذا نظرنا اليه من الناحية التاريخية فنحن نضعه فى عصره ، ونحكم عليه بحسب قيمته ومحتواه التـــاريخى • وإذا تأملناه أخيرا من الناحية الوظيفية فنحن نحاول أن نقدر قيمته وأهميته ومعناه بالقياس الينا والى غيرنا •

ولا شك أيضا ان هناك فى كل مجتمع من يحكم على العمــل الأدبى بمدى أهميته فى حياة الناس ، مثل الجامعات والمدارس والمسارح ودور النشر • غير انه ينبغى علينا الا نخلط بين هذه الوجوه الثلاثة من التقييم الفنى ، كما ينبغى علينا أن نعرف لكل منها دوره وحدوده التى لا يصح أن يتعداها •

يؤكد كايزر ان كل وجهة نظر فى تقييم العمل الفنى انما تقوم على نظرية فى فن الشعر أو فن الأدب ، وهـو حين يردد بعض عباراته (فى كتابه رحلة المحاضرات ، برن ، ١٩٥٨) التى يقول فيها مثلا « ان الشـكل هو أهم ما يبدو لنا اليوم فى وجود العمل الفنى » أو « أن الأدب هو التشـــكيل الموحد لعالم خاص عن طريق اللغة » ، انما يعبر فى الحقيقة عن نظريته الجديدة فى تقييم الأدب ، كما يعطى للتقييم الفنى دورا أكبر وأهم من تقييم سواه .

ويمضى كايزر فى مناقشة المقاييس التى كانت ســـائدة قبله ، فيؤكـد أن كل مناهج التقييم غير الجمالية تبعدنا عن العمل الادبى بعدا شديدا ، كما أنها تصبح فى ذاتها موضـــعا الشك والتساؤل . فهل نستطيع مثلا أن نثق فى مقيــاس الزمن ، هل يمكننا أن نقدر عملا أدبيا لمجرد أنه أثبت بقاءه خمســين سنة ؟ وهل نحكم عليه بمـدى تأثيره التاريخى ؟

ان بعض القصـــائد التى كانت فى عصرها ذات أثر كبير (مثل قصـــائد مارتن أوبتس فى القرن الســـابع عشر) لم تكن من أفضل الشعر فى ذلك العصر •

والنقاد الذين يحاولون تفسير الأدب من حيث صدقه فى التعبير عن « وجود الانسان » أو عدم صدقه ، لايبتعدون بذلك عن « الوجود الخاص » للأدب فحسب ، وانمـا يحملون أنفســهم كذلك مشـــقة الســـؤال عن أفكار العصر أو اهدافه الفنية ، يشـقون على أنفسهم كذلك اذ يضطرونها الى تبين أهــداف هذا العصر ومقاصده الحقيقيـــة ، وهو أمر ينـــدر أن يوفق الانسان اليه بصورة واضحة. والذين يحاولون أن يفسروا العمــل بمقياس الأصالة ، فيبحثون عن مدى التطابق بين الآراء التى بثها الأديب فى عمله وبين آرائه الشخصية يبتعدون كذلك عن التقييم الصـــحيح • فاذا

سالنا مثلا : هل تعبر الساحرات فى مسرحية ماكبث عن أصالة ،فاننا نسال فى نفس الوقت عما اذا كان شكسبير قد آمن حقا بهذه الساحرات، كما نسال أيضا عن شكسبير وعصره. قد يكون ذلك شيئا جميلا ومفيدا ، ولكنه لا يلمس العمل الفنى نفسه فى شيء ، ولا يقربنا منه « كعمل فنى » خطوة واحدة . ذلك لأن ايمانى بالساحرات فى ماكبث لا يتوقف على مدى اصالتها بالنسبة لشكسبير ، بل بمدى اصالتها بالنسبة للعمل نفسه وبمدى ضرورتها له ووظيفتها فيه . بهذا المعنى وحده يكون للاصالة قيمة ما. المهم بعد هذا كله أن ناقدنا لا يلغى هذه الجوانب المختلفة فى تفسير الأدب .

بل يعترف بحقها فى الوجود ، كما يرى ضرورتها فى بعض الأحيان ، غير انه ينبه أيضا الى أنها تثمر شيئا فى « التقييم الفنى » للعمل الأدبى نفسه.

ونسال الآن : ما هو هذا التقييم الفنى وكيف يتم ؟

انه محاولة للتفسير ، اى تفسير العمل الفنى على وجه التحديد . وكل عملية تفسير لا بد أن تنطوى على نوع من التقييم . كيف يكون هذا ؟

يذكر القارىء ما قاله كايزر فى السطور السابقة من أن « الشكل » هو اهم شيء فى وجود العمل الفنى . اما تفسيره فهو محاولة لفهم « بنية العمل ككل » ، وادراك « وحدة المعنى والوظيفة فى المركب الشكلى » و « والارتباط الوظيفى لكل العناصر الشكلية » من حيث تاثيرها وفاعليتها وتآزرها . ولابد هنا من توضيح ما يقصده الناقد « بالعناصر التشكيلية ». فهى لا تقتصر عنده على النغم ، والايقاع، والمفردات ، وبناء العبارة ، والبنية العامة ، بل تتجاوزها الى بواعث العمل الفنى ورموزه واشكاله وأفكاره ومضمونه وجوه العام .

هل يصل مثل هذا التفسير الى ما يمكن أن نصفه بمعايير الحكم أو أسس التقويم ؟ يرد الناقد بالايجاب، ويقول ان اول هذه المعايير هو مايسميه « التوافق » أو لنقل « التجانس » . فالعمل الفنى يكون متوافقا أو متجانسا مع نفسه بمقدار مايخلو من الفجوات والكسور، أعنى من العناصر الشكلية التى لا تتفق معسائر العناصر الأخرى ولا تتجانس مع العمل ككل. ولا تحقق فيه وظيفة ، تخدم هدفه وروحه العامة .

ويحتاج هذا المعيار الذى سميناه « بتجانس العناصر » فى داخل العمل الأدبى الى معيار آخر يكمله ، والا عجزنا ـ على حد قول كايزر ـ عن التمييز بين لوحة تصور « كرنبة » ولوحة اخرى تمثل العذراء ! او بين قصيدة غزلية لا باس بها ، وملحمة شعرية لجوته او ملتون ! هذا المعيار الثانى هو الذى يسميه الناقد ، مدى التوتر » . فالأعمال الفنية المتجانسة تتفاوت عنده فى الدرجة. وأرفع هذه الأعمال درجة هو العمل الذى تنبنى وحدته على توتر عال . وكلما كان العمل الأدبى فقيرا فى هذا التوتر كلما افتقر الى العمق ومال الى السطحية (والغريب ان الناقد يمثل لقوله ببعض الروايات البوليسية وبروايات كافكا ، متناسيا قيمتها الانسانية والفلسفية فى الكشف عن وجود الانسان ومصيره وحيرته فى متاهة تبعده عن نعمة السماء والعدالة، مما يعوض فقر التوتر فيها او غلوها فى سرد التفاصيل الجزئية بصورة موضوعية جافة قد تبعث على الملل فى بعض الأحيان ..) . ثم يضيف الناقد الى هذين المعيارين معيارا ثالثا يسميه « بمطابقة الموقف .. او ملائمته » .

فاستطراد كاتب روائى مثلا فى وصف ملامح أبطاله او ملابسهم او زينتهم فى موقف يستدعى منه التركيز على عواطفهم ومشاعرهم قد يخرج به عما نسميه بملاءمة الموقف ، ويورطه فى أشياء لا تحقق وظيفة ولا ترتبط ارتباطا ضروريا ببناء العمل الأدبى ومقصده العام . وأخيرا يذكرالناقد، المعيار الرابع الذى يحاول به تفسير العمل الفنى من الداخل ، اعنى بالاعتماد الى أقل درجة ممكنة على العوامل غير الفنية أو غير الجمالية الخارجة عنه . هذا المعيار الاخير هو الذى يسميه « بقصدية » العمل الفنى أو غرضه وهدفه الذى يسعى الى تحقيقه . وهو يقول فى هذا الصدد ان نقاد القرن الثامن عشر كانوا يفسرون العمل الأدبى من جهه ما ينبغى ان يكون ويقيسونه بذلك على اساس المعايير التى وضعوها لفن الأدب ، اما نحن فنسال العمل الفنى عما يريده ونقيسه بمقاييسه الذاتية ، اى عن طريق تحديد بنائه وطبيعته النوعية والانتباه الى مقاصده الباطنة فيه . فالعمل الفنى يكون ضعيفا بقدر ما يعجز عن تحقيق غرضه . ولا بد للناقد الذى يريد أن يقيمه فى هذه الحالة من أن يكون لديه الاحساس بما يريد هذا العمل أن يقول ، وبما يقصد أن يحققه . ويستشهد الناقد فى ذلك بقصيدة من عصر الباروك فيقول ان من يلتمس فيها ذلك الجو النفسى الذى ينتظره من أحدى قصائد جوته فانما يخطىء الهدف منها ، لانها لاتعبر عن عاطفه بقدر ما تعبر عن معنى وتحاول أن تسمى شيئا باسمه الصحيح . كذلك قد يكون هدف العمل الفنى هو التعبير عن اشكال تتجاوز عصرا أو تاريخا بعينه ، أو عن عاطفة لا تحد بزمن معين . وقد يساعدنا على تقييم العمل الفنى كذلك ان نعرف أن بعض الأنواع الأدبية تحمل فى ذاتها « أخلاقية » معينة ، وهذه ناحية ينبغى ان تدخل كذلك فى اعتبارنا عند تقييمها لمعرفة القصد من ورائها . ويؤدى هذا بناقدنا الى الاعتراف بأهمية الروابط التاريخية التى يلتزم بها العمل الفنى كما يلتزم بها كل انتاج انسانى ـ فهو اذن لا ينكر هذه الروابط ولا يقلل من أهمية المعرفة التاريخية كمدخل لا غنى عنه لفهم العمل الفنى الفهم الصحيح . غير انه يؤكد من ناحية أخرى ان هذه المعرفة التاريخية الضرورية ليست هى التفسير ، وانما هى تمهيد ضرورى يبدأ بعده التفسير الحقيقى الذى يستلزم من الناقد موقفا ذاتيا خاصا ، كما لا يجب أن يوجه الى العصر بل الى العمل

الفنى نفسه ، اذ ليس فى وسعنا حين نتصدى لتفسير الاعمال الادبية أو تقييمها أن نكون معاصرين بالمعنى الحقيقى للبيئة التى نشأت فيها هذه الاعمال .

كيف يتم فعل التقييم نفسه اذن ؟ ان الناقد لا يقف طويلا عند هذا السؤال ، بل يكتفى ببعض الملاحظات العامة . فهو يعتقد أن التفسير والتقييم لا تحددهماذاتية المفسر بل يحددهما العمل نفسه كما يحدثنا عن تلك العملية العجيبة التى لا تجعلنا نتلقى العمل الفنى بل تجعله هو يتلقانا .. فالتفسير والتقييم يترجمان ظاهرة الجمال فى الأثر الأدبى باللغة وبالتصورات العلمية . ولذلك فسوف يظلان فى صميمهما شيئا لا سبيل الى تعليمه » أو «شرحه» أو «تبريره » .

والسبب فى ذلك بسيط ، وهو انهما يفترضان فى الناقد أو المتلقى ان يكون قد تاثر بالعمل الفنىوانفعل به على نحوها . وليس كل متلق أو ناقد بقادر على هذا التاثر والانفعال ، ولابد من افتراض الموهبة والاستعداد، لأن التفسير الأصيل لا ياتى الا من القادرين عليه .

***

هكذا نرى الناقد يقصر التقييم على المعايير الجمالية وحدها ، دون أن يرفعها مع ذلك الى مستوى الأحكام المطلقة أو ينكر على غيرها من المعايير حقها فى الوجود . ولاشك أنها تثير عديدا من المشكلات ، كما أنها تحتمل اضافة معايير أخرى اليها . فالنظرة البسيطة الى عمل فنى توحى بتطبيق المقاييس الجمالية عليه (أعنى تلك التى تنبعث منه كعمل فنى قبل كل شىء) كما توحى بتطبيق ما يمكنأن نسميه بالمقاييس الوظيفية (أعنى من ناحية أهميته بالنسبة للحياةوالعصر أو من ناحية المعرفة التى نكتسبها منه فنثرى بها وجداننا وعقولنا). ولا شك ايضا أننا قد نختلف مع هذا الناقد فى فصله التام بين المعايير الجمالية وغير الجمالية (أوالوظيفية كما سميناها) . وقد نختلف معه ايضا فى بعض العناصر الشكلية التى ادخلها فى الناحية الجمالية وحدها (كالمضمون والفكرة والشكل مثلا) فىحين أنها قد تحمل كذلك قيمة غيرجمالية تتصل بوجهة نظر الاديب أو أسلوب عصره فى التفكير ولا نستطيع أن نسقطها من اعتبارنا عند تقييم العمل من الناحية الجمالية . وقد نرى أيضا - على خلاف رايه - ان الظروف التاريخية التى تمهد للعمل الفنى لايمكن ان تنفصل عنه ، أعنى انه من المتعذر بل من المستحيل أن نفهم القصد من العمل الفنى بمعزل عن التاريخ، كما أن من المستحيل أن ندرك هدفه وما يريد أن يقوله بعيدا عن « فن الشعر » وقواعد الأدب التى كانت سائده على عهده ، أو بعيدا عن الظروف الاجتماعية والموضوعية التى حددت ذلك العهد . أضف الى هذا كله أن « كايزر » يكاد يصرف كل اهتمامه الى مقاييس التقييم الفنى ، دون أن يلتفت أدنى التفات الى عملية التقييم نفسها من ناحية الفرد الذى سيقوم بها ، أعنى الى تجربة هذا العمل عند المتلقى . فالعمل الفنى ليس « وجودا فى ذاته » بل يفترض دائما من يتلقاه أو يعانيه أو يحس بوجوده . ولن نستطيع أن نقلل من شان هذه التجربة الذاتية ولا يصح أيضا أن نتحاشى الحديث عنها خوفا من الانزلاق الى أخطار « الذاتية » ، أو نكتفى بكلمات غامضة من نوع «الموهبة» و «القدرة» و «الاستعداد» . فتجربة الفرد شىء لا شك فيه ، كما لا شك أيضا فى اختلافها باختلاف ثقافة المتلقن وعصرهم واذواقهم وأوضاعهم الاجتماعية . وليست هناك ولا يمكن أن تكون هناك معايير مطلقة أو لازمنية فى الحكم على عمل فنى ، مهما حاولنا أن نكون « موضوعين » فى هذه الاحكام . ومرجع ذلك الى أن كل حكم نصدره انما يحمل قيمة ، وكل تقييم انما هو سؤال عن «ماهية» هذه القيم التى نحاول تطبيقها ، ومن ثم فلن ينقطع الخلاف حول نظريات التقييم الأدبى .

مهما يكن من شىء فقد كانت هذه وجهة نظر فى تفسير الأدب ، لها اليوم اتباعها الذين يلتزمون بها ويؤثرونها على غيرها . ومهما تكن قاصرة أو من جانب واحد ، فهى لا شك مفيدة فى استكشاف ذلك الموجود او الكيان المستقل الذى نسميه بالعمل الفنى من داخله هو نفسه ، لأننا كثيرا ماننسى وجوده ونلجأ الى عناصر اخرى كثيرة خارجة عنه ، ونظل ندور حوله وندور دون أن تواتينا الشجاعة على دخول عالمه الخاص به !

ونحب الآن ان نستكمل وجهة النظر هذه برأى ثان في تقييم العمل الفنى لناقد آخر ذكرت لك اسمه من قبل ، الا وهو فيلهلم امريش . انه ينظر الى الامر بمنظار يختلف عن صاحبه، فيبدأ بتقرير حقيقة بسيطة نعرفها جميعا ، وان لم نسأل أنفسنا كثيرا عن سرها . يقول انه بالرغم من تغير القيم الجمالية والاخلاقية عبر التاريخ ، فان هناك أعمالا فنية ثبتت على مدى القرون، فى حين سقطت أعمال أخرى في هوة النسيان . لابد اذن أن يكون هناك شيء مشترك يميز الفن عن ما ليس بفن، او بعبارة آخرىيجعل من الفن فنا ومن اللا فن لا فنا .. هذه هى نقطة البداية عند امريش ، نرى منها أنه يسجل ايمانه بتسلسل مطلق فى سلم القيم قبل ان يشرع في عملية التقييم نفسها .

واذا كان ناقدنا السابق قد بدأ تقييمه للعمل الادبى من شكل هذا العمل ومن عالمه الفريد الذى تخلقه اللغة ، فان ناقدنا هذا يهتم قبل كل شيء وبعد كل شيء بالعلاقة بين الادب والواقع . وهو يلخص نظريته النقدية التى يبنى عليها تقييمه الفنى فى قوله: كل تعبير فنى ينبع من مستوى أو درجة معينة من درجات الوجود والوعى وينطبع بها ، ولا سبيل الى معرفته الا عن طريق الاستبصار بها . أى أن الادب هو دائما تسجيل لدرجة انسانية (لا فردية ولا ذاتية) من الوجود والوعى . والادب بوصفه تسجيلا لدرجة من الوعى الانسانى أو حتى بوصفه « محاكاة للطبيعة » قد يصدق في التعبير عن الوجود وقد يخطئه . فان كان صادقا استطاع

بوسائله الخاصة عن طريق اللغة والشكل أن يوسع أفق الظاهرة التى يصفها فى « كليتها غير المتناهية » الى أبعد مما تستطيعه التعبيرات المباشرة أو التصورات المحددة . أى أن الادب نوع من الأنطولوجيا (وهى فى الفلسفة علم الوجودبما هو كذلك) التى تلجأ الى وسائل مختلفة ، كما أن شكله يملك ما يمكن تسميته « بالسمو الانطولوجى » .

فاذا كان الفن ـ وهو ما تتضمنه فكرة « المحاكاة » ـ تعبيرا كافيا وصادقا عن «طبيعة» الانسان الحقة عن طريق ملكة الخيال الحرة ، فان الفنان عندما يتناول مادة أو عاطفة او فكرة محددة بالضرورة انما يجد نفسه ملزما بتناول هذه المادة أو الفكرة ... الخ بدرجة من الحرية تسمح له باظهار شيء أكثر من المادة أو الفكرة أو العاطفة ، أى باظهار شيء من طبيعة الانسان أو جوهره الحق. صحيح أن الآراء تختلف حول هذه الطبيعة الانسانية من زمن الى زمن ومن جيل الى جيل ، كما تختلف اختلافا شديدا باختلاف الافراد من مبدعين ومتلقين ، الا أن الرغبة أو القصد الى الاحاطة بالطبيعة او الواقع الانسانى احاطةكاملة ماأمكن ذلك عنطريقعملية التشكيل الفنى تدفع الفنان بالضرورة الى تجاوز المضمونات والاشكال والمواد المحدودة ومواجهتها بامكانيات وأشكال من الوجود كامنة فى طبيعة الانسان نفسه والوصول بها الى حقائق اشمل وأعم . فمهمة هذا التفسير الانطولوجى هى تحليل الاعمال الادبية للكشف عن مستويات الوجود والوعى أو الاحوال والحقائق الأساسية للعصوروالظواهر التاريخية ، والاحاطة بابنيتها احاطة منهجية ، بحيث تحدد رتبها ودرجاتها خلال هذه العصور تحديدا دقيقا . ويترتب على ذلك ضرورة اعادة النظر في معايير القيم المعروفة ، وادخالها في فينومونولوجيا (علم ظواهر ، بتعبير هيجل) تتناول مستويات الوعى والوجود الانسانى . مثل هذه الفينو مونولوجيا » كفيلة باثبات ما وفق اليه الفن في مستوى معين أو لم يوفق اليه ، كما أنها تيسر ترتيب الاعمال الادبية وتعيين درجتها من الصدق أو الكذب ، ومن النجاح أو الفشل .

اذا كانت رسالة الادب هى التعبير تعبيرا كافيا وصادقا ما أمكن ذلك عن طبيعة الانسان الحقة ، فلا بد أن تكون هناك درجات تقربنا من ذلك وتعطينا معيارا للحكم عليه . يلجأ مريش الى فكرة من افكار الناقد الرومانتيكى الشهير « فريدريش اشليجل » سماها « بالمتصل الفكرى » (*) يشرحها فيقول انها نوع من التأثير والتأثر المستمر بين أجزاء العمل الفنى ، ينشأ عنه تنوع هائل من العلاقات والمعانى والمضامين كما تنشأ عنه كذلك خصائص شكلية لافتة تفاجئنا وتحفزناعلىالكشف عنها .

ويشعر الناقد بأن هذا « المتصل الفكرى » لا يزال فى حاجة الى الشرح حتى يتضح دوره كمعيار صالح للتقييم الادبى . ولذلك يستطرد فيقول : ان المضمون العقلى والنفسي للعمل الفنى وكذلك خصائصه الشكلية لا تكفى وحدها لتقديم معيار صالح للحكم عليه . فالمضمون والشكل قديتغيران منعصر الى عصر ، بل انهما قد يتعارضان ويلغى أحدهما الآخر . وأهم من ذلك أن نعرف كيف يتغلغل هذان العنصران المكونان للعمل الادبى فى بعضهما البعض بحيث يحدث ما يمكن أن نسميه بالارتفاع فوق المضامين والاشكال التاريخية أو تجاوزها . عندئذ ينشأ ماسميناه بالمتصل الذى يزيد على كونه مجرد وحدة بين الشكل والمضمون . ونوضح هذا فنقول : ان الرواية البوليسية المتوسطة لاتخلومن الوحدة والتجانس .غير أن«التشكيل الفنى الحق» لعمل أدبى يستحق هذا الاسم يقوم على « تحرير » المضمون والشكل من حدودهما التاريخية ، والكشف عن ثروة خصبة من المعانى والمدلولات التى لا تستنفد ، وابراز معان رمزية يمكن أن تصدق على عصور أخرى وأشكال أخرى من الحياة والتصور . وهذا هو الذى ينقص العمل غير الفنى . فالمتصل الفكرى فيه محدود وضيق ومتناه ، والمتامل فيه سرعان ما يصل الى غايته ، والمضمون والشكل لا يتجاوزان نفسيهما .

ان العمل الأدبى الحق يقدم لنا صورة شاملة للواقع الانسانى ، تقترب بقدر الامكان من حقيقة هذا الواقع الخصب المعقد . وكلما تنوع المتصل الفكرى فيه وغنيت علاقاته وقوى الترابط المعنوى بين أجزائه ، كلما ارتفعت درجة هذا العمل الأدبى. وعلى العكس من ذلك تقل قيمة العمل ويتعرض للنسيان كلما ضعفت الروابط المعنوية فيه ، واستنفد الجانب الفكرى فيه سريعا ، وكشف لنا عن عالم مسطح فقير محدود ، لايعكس غير صورة ناقصة من الواقع الانسانى أو الحقيقة الانسانية ومن ثم كانماسميناه « بالمتصل الفكرى » وقصدنا به بناء العمل الفنى من الداخل مرتبطا تمام الارتباط بالواقع الانسانى المركب أى بالصورة الصادقة الكاملة أو الناقصة التى يعطيها لنا العمل الفنى عنه .

والخص الآن رأى امريش أونظريته فى نقط ثلاث :

(أ) ان توافر « المتصل الفكرى » هو الذى يمكننا من التفرقة بين عمل فنى وآخر غير فنى . (ففى هذا الأخير تنكشف كل عناصر التشكيل فيه من النظرة الأولى ولا يحتاج أو لا يتيحللفكر أن يطيل التامل فيه ، لأنه ـ ان شئت ـ بلا أبعاد ولا أعماق تمتد الىحقيقة الواقعأو الطبيعة الانسانية).

(ب) درجة « الفكر » أو التامل Reflexion أو بعبارة أخرى درجة تركيب المتصل الفكرى هى التى تحدد مستوى العمل بين الأعمال الأدبية (فالاعمال المتوسطة أو قليلة القيمة ذات نسيج من العلاقات يستطيع الفكر أن يستنفذه أو يلم به سريعا) وعلى عكس ذلك الأعمال الأخرى والتى نستطيع أن نتاملها تاملا لانهاية له .

ولنتذكر فى ذلك « هاملت »

Das Kontinuum der Reflexion

والتفسيرات التى تقدم لها مع كل جيل ، لا بل مع كل قراءة جديدة ! وهذا ما تصدق عليه كلمة جوته المشهورة من أن الآثار الأدبية العظيمة لا يمكن « قياسها » .

(ج) يجب أن يكشف العمل الأدبى عن مستوى جديد من الوعى (اذ لايمكنه أن يتجاوز المضامين والاشكال السابقة عليه من الناحية التاريخية ما لم يات بمستوى جديد يتفوق من الوعى الانسانى يستطيع أن يفهم تلك المضامين والأشكال ويتجاوزها بتشكيل جديد أكثر صدقا) .

ويتبين القارىء الآن كيف أن راى الناقد يقوم على فلسفة هيجل كما عرضها فى كتابه الأساسى ، « فينو مونولوجيا (ظاهريات) الروح » كما تقوم على فكرة المحاكاة (الميمزيس) كما عرفها أرسطو واتباعه الى اليوم ، هذا على انها تعتمد أيضا على مثالية افلاطون حين تتحدث عن وحدة الجمال والخير والحق فى العمل الفنى الرفيع .

(فما دام العمل الفنى يعبر عن الطبيعة الانسانية ككل وهدفه هو الحقيقة فلا يمكن أن يكون هناك عمل أدبى وحقيقى يمتدح من الناحية الفنية ويعاب فى نفس الوقت من الناحية الخلقية ، ومهما عالج من أوضاع اجتماعية أو سلوكية متهجنة ،و مشوهة فهو انما يهدف فى الأصل الى الوصول بنا الى معرفة أدق ووعى أشمل بجوهر القيم والأخلاق نفسها . ولذلك فكلما ازداد العمل كمالا من الناحية الفنية الجمالية ، كلما كان « أفضل » من الناحية الأخلاقية والعكس صحيح .

نستطيع ان نقول الآن ان رأيى الناقدين الكبيرين لا يبعدان عن بعضهما بالقدر الذى يبدو لنا لأول وهلة . فمن الممكن التقريب بين المعيار الذى وضعه كايزر عن التجانس ومدى التوتر متحدين وبين معيار أمريش عن المنصل الفكرى او التامل ، اذ ان كليهما يهدف الى تعبير اشمل واصدق عن الواقع الانسانى المركب . واذا اخذنا فى الاعتبار كذلك المعيار الذى اقترحه كايزر عن هدف العمل الفنى او قصده - دون أن نجرده من ابعاده التاريخية والاجتماعية والفردية كما قدمنا ! - امكننا ان نوفق بينه وبين ما سماه امريش بمستوى الوعى او الوجود الذى يعبر عنه كل عمل فنى حقيقى . على أن هذا لايمنعنا من ان ناخذ عليهما انهما لم يلتفتا الالتفات الكافى الى فعل التقييم نفسه ، وكيف يتم فى الملتقى نفسه ، ولم يعنيا بالحديث عن ماهية القيم بل نظرا اليها وكانها شىء ثابت مطلق مسلم به فى كل زمان . أضف الى هذا أن أحدهما - وهو كايزر - يفرق بين القيم الجمالية وغير الجمالية تفرقة لا وجود لها الا من الناحية النظرية ، وبذلك يغفل عوامل كثيرة لا شك أنها تدخل فى عملية التقييم وتختلف باختلاف العصور والأفراد ، كما ان الآخر - وهو امريش - ينظر الى الطبيعة الانسانية أو الواقع الانسانى فى ذاته وكأنه امر مسلم به فى كل زمان ومكان ويكاد ينقل عملية التقييم الأدبى الى مجال الفلسفة أو الانطولوجيا، وكأن تلك الطبيعة او هذا الواقع الانسانى شىء مطلق موجود فى ذاته مقطوع الصلة بذات المبدع والمتلقى الفردية أو بروح العصر والتاريخ .

مهما يكن من شىء فهما رأيان فى تقييم العمل الفنى جديران بالنظر والتقدير . صحيح أنهما لا يلغيان الآراء الأخرى ومن حقنا أن ننتقد أوجه القصور فيهما كما نشاء ، ولكن من واجبنا كذلك أن نتعلم منهما بقدر ما نستطيع ؟

عبد الغفار مكاوى

من المجلات الروسية

الفن كأداة للتوصيل

بقلم بوريس أجابوف

لايمكن لاحد بغير البحث الاجتماعى الاساسى أن يامل الظفر بشىء يثير الاهتمام عند التصدى لموضوع العلاقات الجديدة بين الادب والمجتمع فلقد ولى زمن التاكيدات الخطابية ولم يعد لها أدنى تاثير ، ويمكن القول بشكل عام ان كلا منا يدرك أن المزيد من التقدم فى الادب سوف يتخذ طريقا يزداد دقة وصدقا واكتمالا فى تصويره للتجربة الداخلية لانسان العصر الحديث التى تتسم بالتعقيد والتناقض والقلق .

اذ ماهو الادب ؟

هو أفكار الناس عن أنفسهم - ذلك هو الأدب .

وكيفية استخدام هذه العملية وتوجيهها موضوع آخر ، أما الناس فانهم لايكفون عن التفكير واثارة الجدل حول أنفسهم والبحث عنها وعن حقيقة ذواتهم والا فانهم يشبون جامدى الروح ، فهم فى الادب يسبرون أغوار أرواحهم التى لايمكن التعبير عنها الا بالفن وحده .

بودى لو مسست بعض مشاكل الجمال الذى كان من أقل ميادين البحث فى النظام الفلسفى للينية الماركسية ، وليس هذا اعتقادى وحدى فان الكثيرين يظنون أنه من المستحيل معرفة قوانين الفن لزعمهم انه لا وجود لقانون معين ، فان المرء اذا ماحاول اقتراح قانون ، مهما بلغت ضآلته ، تقدم آخر فى الحال بامثلة مستمدة من الفن تثبت العكس وحقيقة الحال تثبت أن المرء اذا فكر فى مثل هذه القوانين بنفس الطريقة التى يفكر بها فى القوانين الطبيعية لراوده الانطباع بان ثمة فوضى معينة تسود الفن ، ودليل ذلك يتمثل فى تلك الحقيقة البسيطة :

* عن مجلة : Soviet Literature
ص العدد الرابع - ابريل ١٩٦٨

ان الفن أمر لايمكن التنبؤ به على الاطلاق ، ولكن أهذه حقيقة فوضى؟

ان هـذه الفوضى التى قد تبـدو لاول وهلة وكانها حرية المؤلف الكاملة التى لاقيود عليها تؤدى فى الحقيقة الى ظهور مايمكن أن نسميه بنظام أعلى اص بأعمال مذهلة التجانس: هى الاعمال الفنية .

فاذا كانت هذه أعمالا متجانسـة افلا ينبغى ان يوجد قـانون معين لتاليفها • وتوجد صـيغة أو قـانون لتنظيمها • نعم انها موجودة بالفعل اذا شئت .

ان صيغة أو قانون التأليف لكل عمـل فنى هو العمـل الفنى ذاته بكل تفاصيله دون أية تغييرات . وهكذا الامر فى القوانين الطبيعية ..القاعدة الجزيئية لاى واحد من الف بروتين فى التركيب العضوى للانسـان هى الجزىء نفسه ، فاذا غرنا موضـع ذرة واحدة لماتت أو انتجت بروتينـا مغايرا ربما كان لايتفق كلية مع الاول ان الانسان لايسـتطيع ان يتنبـأ بالسيمفونية كلها من مقطع منهـا ، وهنـا لن تجدى منـاهج كوفييه Cuvier ولا وسائل الـ Cybernetics

ان المبدأ الوحيد الذى لاجدال فيه والذى يخضع له أى عمل فنى هو ان « الفن ممكن » •

وتلك حقيقة عظيمة ، فبهـذا ينحقق شرط لا بد منه للائتلاف الروحى للناس ، فبينما ينتمى أى قانون أو اية نظرية الى الطبيعة ككل ويتساوى العنصر الانسانى فيها تماما مع عنصر الخطأ أو عدم الاكتمال كى تسـتمر القـوانين فى النفـاذ حتى ولو مات الجميع فان السيمفونية أو الفيلـم أو الرواية ، من الناحية الاخرى ، جزء من التجربة الداخلية للبشر ولايمكن وجودها منفصلة عن البشرية الا فى قوامها المـادى فحسب كشىء لايزيد عن مجرد ورق أو فيلم .

وبينما حاول العلم بعد التاريخ أن يخلق صـورة للعـالم الموضـوعى تتسم باقل قـدر ممكن من الذاتية ناضل الفن ومازال يناضل فى سبيل خلق صورة للعالم الذاتى تتسم باكبر قدر ممكن من الموضوعية ، « والذاتى » هنا بالمعنى الذى أبرزه لينين أنـه ليس عالم «النفس المتفردة» بل هـو العالم الروحى للبشرية ذلك العالم الذى يشترك فيه جميع الناس الذى خلق تاريخيا وتراكم على مـر قرون كبيرة .

ومعرفتنا بهـذا العـالم الروحى الداخلى للبشرية لايمكن ادراكها بدون الفن .

فالفن ليس زينـة للمجتمع ومـع ذلك فهل يمكننا ان نجد شيئا يزينه أكثر ؟ وهو ليس منهجا علميا لادراك العالم الخارجى بالرغم من أنه يشترك فى عملية المعرفة ويسـتفيد منهـا ويسـاعد عليها .. وهـو ليس أداة لافهام الجماهير مع أنه غالبا ما يقوم بهذه الوظيفة فى معظم الاحوال بطريقة ممتازة وهو فوق كل ذلك، اداة للتوصيل بين الناس بدونهـا لايمكن للمجتمع ان ينتظم ، انه يكشف الاسرار ويفتح الابواب أمام كل فرد الى التجـربة الداخلية للبشرية .

والفن اصـيل وتلقائى ، وعنـدما يخطو أول اثنين من البشر على سطح القمر فانهمـا سـيلهثان أول الامر فقد يتعانقان اذا سمحت بذلك حـلة الفضاء وهكذا يكون أول مايقومان به عملا فنيـا ــ مهما كان بدائيا أوأوليـا ـ وبعـدئذ يشرعان فى التحـول الى علمهما .

وعندما يقول لى الناس انالتجربة الـداخلية للبشرية يمكن أن تصـفها وينقلها المـفاهيم بغير الفن فاننى أقـول .. بشرط واحد هو أن يكمن وراء كل مفهوم مادة أو احسـاس قد نقله للفن الينا أو أثاره فينا فى وقت من الاوقات .

فالفن يستطيع مثلا أن يصور كلمة «الكراهية» بآلاف الصور وسيختلف البعض فيما بينهم اختلافا أكبر من اختلافهم حول «الكراهية» و «الحب» معبرا عنهما بالمفاهيم العـامة مـع ملاحظة أن مثل هذا الوصف الادراكى سيلجا حتما الى الصور الفنية عندما تنشـأ الحاجة الى تجسـيد مـادى خاص مثلما تلجا الرياضة للارقـام تماما ، وقـد تقول انهـا الف باء تجربتنا الداخلية : ألف باء يعرفها الجميـع ، ومـع ذلك فـلا يـزال المعروف قليلا جـدا عن الآلية التى تجعل الصور الفنية مفهومـة لدى الجميع ، انها احدى المصادفات التى شـاعت حتى انهـا لم تثر حب الاستطلاع والا لتحدث الناس عنها بفصاحة ولكن دونما وضوح كاف ، وعلى أى حال فقد يقـال ان جميع أنواع الفن دون استثناء ــ من جملة تعجبية الى كونشرتو ــ هى ذلك الرباط المركزى الطرد (من واحد الى الجميع) والمركزى الجذب (من الجميع الى الواحد) بين النـاس وبدونه يستحيل قيام المجتمع الانسانى .

وفى معظم الاحيان يقوم أسـاتذة اجلاء بخلق الذرات الاساسية غير المرئية للفن ، حـروفه ، لكن غالبـا مانجد الى جوارها ذرات أخـرى مجهولة المؤلف . ان المخزون الرائـع للحكايات الشعبية لايجود بتصـوير العالم الموضـوعى فى الفن بوضـوح وتحديد ، بل انه يشـوهه عامـدا وينتهك فى صـوره قـوانين طبيعية معينة ، الا انه مع ذلك ينقل التجربة الداخلية للنـاس بدقة وموضوعية مدهشـتين ويعكس صفاتنا القوميـة الفريدة .

ان ذرات الفـن لايمكن تفتيتها ، وهى اذا فصلت فقدت حيويتها تماما مثلما يفقد البروتين قوته الحيوية .

ترجمة : عبد العزيز محمد ابراهيم

الرسالة والسكين

للشاعر حامد طاهر

رسالة من جيلنا الحزين
سار بها اليك •• شاعر حزين
مر على حطين
فى ظهره سكين
فى قلبه سكين
وعندما ارتمى بظل قبرك الشاهق فى دمشق
اساقطت من دمه الحروف مرة الصدى ••
مخدوشة الرنين !!
القدس ضاعت ياصلاح الدين ••
القدس ضاعت ياصلاح الدين ••
القدس أصبحت أسيرة لهم
جارية لهم
يجرجرونها مع الصباح تملأ الجرار
وفى المساء •• ينزعون عن حيائها الازرار !
ويرقصون ••
فى القدس يرقصون !!
على رخام الحرم الشريف يرقصون !!
ونحن ياصلاح ••
تأكلنا الجراح
تجلدنا الرياح
تلفظنا الأرض، وتجذب السماء ثوبها من يدنا••
فما الذى ضيعنا ؟!
بالله يا صلاح قل لنا
بالله يا صلاح ••
كنت سكت حين أطبق النبأ
لأن قول الشعر فى مواقف الأسى •• مخادعة !
لكننى أدركت أن الصمت ليس يطفىء الظمأ ••
وأن بعض الحزن لا يزول عندما نقاومه
بل حينما تقذفه صدورنا !!
يا صرخة البئر التى شوه قائمها الصدا
تجمعى ••
تجمعى ، وانطلقى
فقد يحرك النداء هدأة الحصى ••
ويفزع الحدأ !!
يا عصرنا المقامر الذى يلف ليلة صباحه
أعطيك عمرى ثمنا لساعة أعيشها فى الدفء ، والصراحة
الكلمات خادعة
النظرات خادعة
حتى انحناءة الرؤوس خادعة
لا شىء غير الموت •• يصدق الجميع !
يا سيدى
صليت قبل أن أزورك
وكنت قد غسلت بالدموع خطوتى ،
وقلت : ربما تسمعنى !!
لكن بابك الكبير صدنى
أطلعنى على ضآلتى
أسكتنى !
« ملعون من يتكلم !
« ملعون من يصرخ بالحكمة فى الأسواق ،
ويستجدى خبز اليوم !
« كن فعلا •• لا •• كلمه
« كن لله •• يكن لك
وعدت يا صلاح
لجيلنا الحزين
أحمل كل الصوت ، والرنين
من قائد حزين
ينتظر الصباح مثلنا ، سحائبا ، سحائبا من المطر
تسقط فى القيعان
تطهر القلوب ، قبل أن تطهر الحفر !

لوحة الغلاف



نسيج من العصر الفاطمى
تصوير عبد الفتاح عيد

افسح الفن الاسلامى للكتابة مكاناكبيرا بين عناصره الزخرفية وادرك مافي الحروف العربية منمرونة وجلال فطوعها للتعبير عنأحاسيسهالجمالية واصفى على هذه المجردات نبض الحياة ٠

واختلفت استخدامات الكتابة العربيةتبعا لنوع الخامة وكان النسيج مجالا كبيرا لبراعات الفنان الاسلامى التقتفيه روعة الاتقان وبهاء الخامة مع جمال الزخرفة ٠ وكان صاحب « الطراز »وهو اسم يطلق على مصانع النسيج من اصحاب النفوذ فى الدولة له منالحقوق ما للوزراء وعلية القوم ٠٠ وهذه الرعاية حققت لتلك الصناعاتفى العصر الفاطمى ازدهاراً ٠

ولوحة الغلاف تمثل قطعة رائعة من النسيج الفاطمى برع الفنان فى ألوانها كما وفق فى أن يحيل الحروف العربية الى عناصر تجريدية خالصة لها ذاتيتها الخاصة وايقاعها الزخرفى الفريب ٠. وهى دليل على ادراك الفنان للخصائص التشكيلية فى الحروف العربية ٠

الغلاف الخلفى



اناء من الخزف الفيومى
العصر الفاطمى
تصوير عبد الفتاح عيد

الخزف فن من فنون الشرق الأثيرة٠٠ استطاع الفنان ان يودع اشكاله المجردة ايقاع الحياة وتناغمها.. وعرفت مصر بين بلادالشرق هذا الفنالرفيع فى عصورها القديمة ثم عادت فتناولتخامة الفخار فى عصرها الاسلامى فطورتها وابدعت منها الروائع منذالعصر الطولونى حتى العصر المملوكى ٠

ويمثل هذا الاناء احد روائع الخزففى عصر الفواطم ٠٠٠ ذلك العصر الذى ازدهر فيه الخزف ذو البريق المعدنى، وتفنن فيه الخزافون فيألوانالطلاء ٠٠٠ وفى الوحدات الزخرفية النباتيةوالهندسية والحيوانية ٠٠ وتنتسبهذه القطعة من العصر الفاطمى الى الفيومحيث وجدت مجموعة منالاوانى الخزفية الرائعة مصدرها هذا الاقليم ٠٠ وقدوفق الفنان فى الوان الطلاء وفى استخدام الكتابة كعنصر زخرفى متسق مع تشكيل الاناء ٠

بدر الدين أبو غازى